Максимилиан
ВОЛОШИН

Собрание сочинений



Эллис Лак

Максимиліанъ Волошинъ



Максимилиан

ВОЛОШИН

Собрание сочинений

Под общей редакцией
В.П. Купченко и А.В. Лаврова
при участии Р.П. Хрулевой

Москва
Эллис Лак 2000
2007

Максимилиан
ВОЛОШИН

Собрание сочинений

Том пятый

Лики творчества, книга вторая
Искусство и искус

Лики творчества, книга третья
Театр и сновидение

Проза. 1900–1906
Очерки, статьи, рецензии

Москва
Эллис Лак 2000
2007

ББК 84(2Рос=Рус)1
УДК 821.161.1-95
В68

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках
Федеральной целевой программы «Культура России»*

**Российская академия наук
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)**

Составление, подготовка текста
А.В. Лаврова

Комментарии
*К.М. Азадовского, О.А. Бригадновой, Ю.М. Гельперина,
С.С. Гречишкина, А.А. Долинина, А.М. Конечного,
К.А. Кумпан, В.П. Купченко, А.В. Лаврова (А.Л.),
Т.Л. Никольской, В.Н. Петрова, Д.В. Токарева*

Научный редактор
С.И. Субботин

Художник
В.Н. Сергутин

ISBN 978-5-902152-48-4 (т. 5)
ISBN 5-902152-05-4

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

Книга вторая

ИСКУССТВО И ИСКУС

ФРАНЦИЯ

СКЕЛЕТ ЖИВОПИСИ

I

Живопись имеет дело только с комбинациями зрительных впечатлений.

Точное выяснение этого положения очень важно.

Это отделяет мышление художника-живописца от обычных приемов мышления остальных людей.

Между восприятием и воплощением у художника нет обычного промежуточного звена – слова.

Поэтому художнику так трудно быть литератором, поэтому мысль, выраженная в картине, не может быть переведена на слова. А если это бывает возможно, то доказывает только, что в данном произведении есть элементы, чуждые живописи и поддающиеся слову: т. е. рассказ, литературность.

Мы – не художники – видим вокруг себя только свои призраки и свои мысли. Мы видим только то, что мы знаем. Задача художника из всего этого видимого мира, украшенного тяжелыми гроздьями нашей фантазии, наших знаний, наших воспоминаний, выделить его реальную зрительную основу, найти те корни, на которых распускаются эти цветы.

Наш глаз дает нам непосредственное впечатление только о двух измерениях – мы все видим на плоскости. Но к этому основному впечатлению присоединяется, и совершенно затемняет его, *понимание* трехмерного пространства, основанное на предварительном опыте осязания. Стереоскопичность парного глаза делает наше зрение отчасти продолжением осязания – осязанием на расстоянии. Но без предварительного

опыта осязания мы бы никогда не могли дойти до сознания, что наши зрительные впечатления находятся вне нас.

Художник весь многоцветный мир должен свести к основным комбинациям углов и кривых и к простейшим отношениям основного тона. Из обычной человеку, выпуклой трехмерной действительности он должен уметь выделить основные, двухмерные зрительные впечатления. В этом и состоит самая важная и самая сложная аналитическая часть работы художника. Если она не совершена, никакая творческая работа не возможна.

В этом – и только в этом заключается весь учебный подготовительный курс художника.

Упражнения руки при этом не играют почти никакой роли. Рука слишком тонкий инструмент, точно повинующийся самым мелким указаниям воли. Точность работы, требуемой от руки в живописи, ничтожна в сравнении с той точностью, которая необходима для хирурга, для шлифовщика стекол, для пианиста.

Художники – глаза человечества.

Они идут впереди толпы людей по темной пустыне, наполненной миражами и привидениями, и тщательно ощупывают и исследуют каждую пядь пространства. Они открывают в мире образы, которых никто не видал до них. В этом назначение художников.

Люди всегда видят в природе только то, что раньше они видели в картинах. Поэтому-то новая картина, передающая природу с новой точки зрения, всегда кажется сначала неестественной и непохожей на правду. Но потом вновь открытые видимости сами переходят в число миражей человечества.

Сущность художественного наслаждения заключается в том, что зритель, находя неизвестные, но привычные ему корни видимостей, сам одевает их обычными цветами иллюзий и этим приобщается к творчеству. Поэтому незаконченность художественного произведения является необходимым условием наслаждения. Произведение, обремененное подробностями, всегда дает впечатление насилия, совершаемого над душой человека.

II

В европейской живописи последних веков вся сила выразительности человеческой фигуры была сосредоточена в лице и в руках. По лицу и по рукам мы составляем представление обо всем человеке. Все остальное тело служит для нас только связью между этими точками напряженности. И мы настолько привыкли к этому, что нам кажется невозможным прочесть что-либо о человеке по линиям его спины, торса, ноги.

В греческой скульптуре вся сила выразительности была сосредоточена в торсе. Как нарочно, будто для поучительного примера, большинство антиков лишены наиболее выразительного по нашим понятиям – головы и рук. Самое поразительное в своем трагическом пафосе произведение, которое дошло до нас из Греции, – Ватиканский торс – лишено ног, рук и головы. После созерцания Венеры Милосской нельзя думать о руках иначе, как об некрасивых и ненужных подвесках, портящих красоту торса. Втянутый живот Лаокоона говорит больше, чем сентиментально утрированная голова.

У японцев мы видим весь характер выраженным в складках, узорах и красках одежды. Лицо остается только белым пятном с легко намеченными чертами. Мы смотрим на человеческую фигуру по отношению к лицу и на лицо по отношению к глазам. Поэтому у нас фигура только дополнение к лицу. Японцы берут лицо по отношению ко всему силуэту и главным линиям фигуры, задрапированной в одежду, и черты лица меркнут перед этими широкими декоративными линиями.

Замечательно, что японцы с их бесконечно острым и тонким художественным глазом, подмечающим те движения человека, животных и птиц, о существовании которых мы только догадываемся по моментальной фотографии, японцы никогда не замечали присутствия тени, этой странной и неизбежной спутницы европейца. Это с особой силой показывает, как призрачно то, что мы считаем нашим видимым миром.

Европейская живопись выросла в городах, в полутемных домах, при слабом освещении. В средневековой комнате создавалось значение человеческого лица и рук. То были единственные обнаженные части тела, и то были единственные светлые пятна, выделявшиеся из мрака. Из всех народов только одни европейцы пользовались в своих комнатах высокими стульями и креслами, скрадывающими фигуру, и высокими столами, позволяющими видеть только голову, плечи и руки. Эти вековые впечатления навсегда загипнотизировали глаз европейского художника.

С пейзажем европейским художникам не приходилось иметь дела. Работать вне города было нельзя, благодаря личной небезопасности. Единственный вид пейзажа, который знала европейская живопись с XIV по XIX век, был вид из окна и его видоизменения с немногими исключениями для стран, представлявших другие условия жизни, как Голландия. Гонкуры в своем дневнике рассказывают об одном художнике (имя его, кажется, неизвестно), который жил в Барбизоне в первых годах XIX века, за двадцать лет до появления Руссо и Милле, и ходил в лес Фонтенебло на этюды – с ящиком в одной руке и с ружьем, которым он отстреливался от разбойников, в другой.

Европейская живопись историческими условиями была обречена на человеческое лицо, и единственным средством его передачи являлась светотень. Краски и колорит Возрождения и следующих веков – только известное развитие светотени и не имеют ничего общего с «окрашенным светом», с которым выступила новая живопись. Краски Возрождения – это не следствие наблюдения природы, это логические комбинации некоторых опытных данных, полученных от писания natures mortes, драпировок, ковров и других бутафорских предметов, заваливавших мастерские художников, и случайные сочетания тонов, найденных на палитре. Эти краски были, но их могло и не быть. Они не прибавили ни одного нового опыта к красочному познанию мира.

Высшей точкой развития и венцом всей европейской живописи является портрет, а единственным методом для передачи человеческого лица – светотень. Величайшие из

европейских портретистов, как Веласкез и из современников Карриер, употребляли краски только как дополнение светотени.

III

С самого начала Возрождения европейская живопись начала выходить из комнаты на улицу.

Но только в начале XIX века живопись вышла за городские стены. И, ослепленная, остановилась в бессилии.

Природа полна холодноватыми, сияющими, прозрачными тонами. А в глазах и на палитре жили только темные, горячие, коричневые тона – прекрасные тона, созданные веками, проведенными в комнате.

У европейских художников не было средств передать то, что они видели. Три четверти века длились их беспомощные искания, пока над Европой не встала бледная радуга японских акварелей.

Честь быть первыми пророками японского искусства в Европе выпала Гонкурам.

День 1-го декабря 1851 года останется в истории Европы одной из величайших культурных граней. В этот день вышел первый роман Гонкуров под заглавием «En 18...». В нем одна глава посвящена описанию парижской гостиной, обставленной японскими вещами... Такие гостиные появились в Париже только через 15 лет. Благодаря политическим неурядицам, которые совпали с тем днем, роман был запрещен. Несколько месяцев спустя один из критиков требовал, чтобы Гонкуров за проповедь японского искусства посадили в сумасшедший дом.

В 70-х годах Эдуард Манэ, искавший до этого в Испании освобождения от давившего его Возрождения, нашел его в японцах и одним ударом обновил европейскую живопись.

Последней работой Эдмона Гонкура были монографии, посвященные японским художникам Утамаро и Хокусаи.

Японское искусство никогда не знало ни темной замкнутости комнаты, ни тяжелой высокой мебели, скрадывающей фигуру. Сиденье на полу – постоянное соприкоснове-

ние с землей – в этом тайна интимности Востока, тайна той утонченности сношения человека с человеком, которая так мало понятна нам, привыкшим к грубым формам европейской вежливости. Японское искусство, выросшее в прозрачном воздухе страны, залитой солнцем, знало только краски и никогда не замечало теней.

В истории Европы был один момент, когда красочная живопись готова была развиться самостоятельно. Это было время готических соборов и цветных стекол – XIII век. Тут были идеальные условия для передачи окрашенного света: лучи солнца не отражались, но проникали сквозь краску, и фоном была идеальная рама – тьма. Гармонии красок во французских «vitraux»* достигали высоты, неведомой для масляной техники. Фигуры исчезали в орнаменте, и краски сливались в одну гармонию, точно музыка органа, застывшая в пролетах стен. В германской готике гармония линий вырождалась в человеческую фигуру.

Но Возрождение убило готику и эту великую средневековую живопись.

Под влиянием японцев новое европейское искусство явилось реакцией против традиций Возрождения.

Первой ошибкой Возрождения было то, что как основной мотив живописи было введено изображение обнаженного человеческого тела. Человеческое тело уже десять веков было заключено в темнице одежды. За десять веков тело увяло и изменило вид.

Возрождение под обаянием антиков не сбросило одежды с живого человека. (Это было бы благодеянием.) Оно раздело человека только на полотне. Художники должны были отказаться от повседневной, непрерывной работы наблюдения над формами: бессознательной работы глаза, которая одна составляет здоровую, органическую основу искусства. Началась работа академий, в которых позировали раздетые натурщики. Красота античных статуй стояла перед глазами, заслоняла поблекшее тело. Единственная реальность, которая переходила из мастерских на картины, – это условные

* витражах (*фр.*).

и никогда в других областях жизни не повторявшиеся позы натурщиков.

Вместе с этим теоретическое знание заменило собой зрительный опыт: художники начали изучать анатомию. Типичное и характерное стало заменяться схематичным. Возрождение забыло, что греческие скульпторы, по которым оно изучало анатомию, сами никогда теоретически анатомии не изучали, а все основывали на зрительном опыте. Имея в руках анатомическую схему тела, художники подчинили ее античному канону красоты.

И вот создался этот странный мир европейской живописи, в котором с условными жестами и с условными движениями, в безжизненных драпировках замерли странные существа, у которых на логических торсах и абстрактных ногах растут живые человеческие головы и шевелятся кисти рук.

Наконец, Возрождение математически обосновало законы перспективы. Схематическое знание сковало наблюдательные способности. Уходящие линии пейзажа потеряли свою живую трепещущую индивидуальность. Это на много веков задержало развитие пейзажа.

У японцев, которым не пришлось иметь дела с этими абстракциями, чувство перспективы развито несравненно полнее. Им доступны такие задачи, перед которыми европейский художник становится в тупик.

Таков, например, вопрос о двух различных перспективных точках зрения в одной картине. Японцы его разрешают необыкновенно естественно. Вот один, часто повторяющийся в японском искусстве мотив: стая рыб под водой огибает скалу. Тут точка зрения находится под водой, между тем как в то же время видна поверхность воды и волна, разбивающаяся о скалу. И это не кажется неестественным.

А между тем, как странно поражает такая же попытка в микеланджеловском «Страшном суде»!

Отказавшись от традиций Возрождения, новая европейская живопись вернулась к той точке, на которой стояло искусство раньше, к до-рафаэлитам, попыталось подхватить оброненную там нить развития. Новая живопись отказалась от условных правил академии, а пожелала сама смотреть,

сама видеть. Надежным руководителем в этих исканиях было японское искусство.

Культурное влияние Японии на Европу было так громадно, благотворно и радикально, что мы, еще переживающие его, не можем оценить всю его грандиозность.

IV

Каждое искусство переживает три периода, не хронологических, потому что они часто совершаются одновременно, но психологических и всегда сохраняющих свою строгую последовательность.

Первый период – это условный символизм знака. Это египетские рисунки человеческого профиля с глазом, нарисованным en face. Это анатомически составленные фигуры академистов, обозначающие, но не изображающие человеческое тело. Это условные краски Возрождения.

Второй период – период строгого реализма. Художник собирает все видимое, но ничего не выбирает. Это средневековые примитивы, это Дюрер, это импрессионисты.

И, наконец, третий период – период обобщения, стилизации. Художник ищет самого характерного в индивидуальном, доводит видимости до их простейших основных форм.

Только здесь искусство вступает в свой творческий период. В этом периоде японцы, и в него вступает новое европейское искусство.

Одновременно с упрощением видимостей является важный вопрос об экономии средств, который в предыдущие периоды еще не стоит перед художником.

Тут выступает незыблемый эстетический закон, который можно формулировать математически: сила впечатления обратно пропорциональна количеству средств.

В руках европейского художника находится теперь три исторически сложившихся средства:

1) рисунок (в смысле силуэта, намеченного линиями),

2) светотень,

3) краски (окрашенный свет).

Выбор необходимого для передачи данной зрительной идеи является необыкновенно важным для современных художников.

Большинство картин, висящих в наших музеях, представляет великолепные примеры очень простых замыслов, отягощенных совершенно излишним техническим балластом.

Масляные картины, писанные на полотне, еще до сих пор считаются высшим родом живописи: благодаря этому в красках выражаются те идеи, в которых нет никакой чисто красочной задачи. Для них было бы достаточно простого карандашного рисунка. Таково положение русских передвижников.

В рисунке выражаются простейшие зрительные идеи. Рисунок ближе всего стоит к слову, и поэтому в нем отчасти содержится элемент рассказа. Впрочем, вернее сказать, что в слове содержится элемент рисунка.

Светотень создалась для передачи человеческого лица. Она передает характер *человека* и настроение комнат, в которых она родилась. Здесь уже нет совпадений со словом. Но есть известный параллелизм. Портрета нельзя рассказать, но можно передать свое впечатление в слове, как впечатление от характера живого человека.

Краски представляют уже совершенно самостоятельный музыкальный мир гармонии, в котором нет никаких соприкосновений со словом. Этого впечатления уже никак нельзя перевести в слова. Так же, как нельзя перевести в слова музыку.

До последнего времени европейское искусство не понимало различия и самостоятельного значения рисунка, светотени и красок. Художники наперерыв писали масляные картины. И эти холсты, заключив их в неуклюжие рамки, ставили в складочные амбары, называемые музеями.

Картина масляными красками гармонировала с церквами стиля Возрождения. Она была уместна во дворцах XVII и XVIII века. Традиционная золотая рама – это кусочек церковных орнаментов Ренессанса, кусочек стены, на которой когда-то висела картина.

Но нам девать масляную картину решительно некуда. Она режет глаза в современном доме своим анахронизмом. Она слишком тяжела и громоздка для временного места на стене.

Музеи же совсем не делают искусство доступным для всех, вовсе не создают «art pour tous»,* о котором проповедуют французские социалисты. Они создают искусство «ни для кого», искусство фабрики, искусство безличное, как стихи, напечатанные в журнале. Как музыка в ярко освещенном зале концерта.

Наши дни совершенно не созданы для масляных картин. Они, конечно, должны остаться, но должны найти, создать для себя подходящую обстановку. Теперь же настало время для развития всех других родов живописи. Им принадлежит ближайшее будущее.

Искусство интимно. Искусство – это обращение художника к другому человеку. Тайна художественного наслаждения всегда совершается только между двух людей. У живописи нет ораторских средств. Она говорит только шепотом.

Живопись должна или быть нерасторжимой и гармонирующей с публичным зданием, или составлять частную собственность. Стать собственностью каждого, но не собственностью всех – вот задача для современного искусства.

Европейское искусство или станет всенародным и необходимым для каждого, или его не будет.

* искусства для всех (*фр.*).

ИТОГИ ИМПРЕССИОНИЗМА

В жизни каждого пионера бывает момент, когда он, проломавший просеки и проложивший новые дороги, становится сам тяжелым завалом на пути идущих поколений и молодые безжалостно говорят ему: «Прочь с дороги!»

И он остается позади, как каменный столб на перепутьи прошлого.

Клод Моне теперь в полном расцвете сил. Его «Серия Лондона», выставленная на той же Rue Lepelletier,[1] где в 1877 году первый мятеж импрессионистов был встречен свистками и хохотом[2] всего Парижа, приносит ему заслуженные венки и восторги.

Они идут от критиков и от уверовавшей публики. Но художники, использовавшие каждый шаг, каждый взмах кисти старого бойца, пошли по иной дороге. Для них он только мастер, но уже не апостол. И мастер, против диктатуры которого часто приходится бороться. Импрессионизм кончился. Он вошел в плоть и в кровь современной живописи. Мы его впитали глазами. Он стал нашим инстинктом. Он стал той ступенью, которую мы безжалостно попираем обеими ногами.

На выставке Моне невольно подводятся итоги импрессионизма.

Клод Моне в самых своих приемах является его воплощением. Собирание впечатлений – психологических документов ви́дения – он обставил научной систематичностью. Он создал метод импрессионизма. Метод не теоретический, а конкретный, осязательный, проповедуемый каждой его картиной.

Он пишет свои картины всегда сериями. Он берет какой-нибудь один вид, один остов рисунка и изображает его в разных освещениях, в разные часы дня. В его рисунке нет выбора.

Серия Лондона – это вид Темзы с двух сторон: вид на Вестминстерское аббатство и вид на мост,[3] пересекающий реку наискось картины. Эти два остова повторяются десятки раз в серии.

Так он делал всегда. Он подходил к природе не как художник, в душе которого острой трещиной поет одно запавшее в душу впечатление, ставшее частью его самого, а как ученый, которому нужно изучить одно явление со всех сторон, исчерпать его. И он исчерпывает все возможные комбинации света и дополнительных тонов под различными углами освещения и прозрачности воздуха на одном и том же остове рисунка, который он берет в его простейшем виде, как основу, с совершенно случайной точки зрения.

А так как именно рисунок говорит языком слова, понятным большой публике, то отсюда и тот успех, которым пользуются те серии, которые, случайно, дают отправную точку опоры своим рисунком: Серия Руанского собора,[4] Серия Лондона. В этом сказывается не невежество публики, а совершенно законная потребность конкретностей и осязательностей, выявленных в картине рисунком.

И когда готика Руанского собора случайно, вне воли художника, дала конкретное содержание его радужным молитвам, он сразу вырос и стал понятен для нехудожников.

Одна гармония красок сама по себе слишком абстрактна и не связана с извечными представлениями глаза.

Развитие французской живописи XIX века шло необычайно логично благодаря ее полной отрешенности от жизни и от обстановки. Развитие живописи совершалось в безвоздушном пространстве. Во всем наблюдалась неуклонная последовательность смены противоположных течений: Делакруа и Энгр, академики и барбизонцы, Бугро, Лорансье и импрессионисты, Rose-Croix против импрессионистов,[5] неоимп-

рессионисты[6] и «Десять»;[7] искусство росло не органически, а разумно переходило от силлогизма к силлогизму.

Влияния жизни были сокращены до минимума. Правительственные субсидии растлевали только академистов. Молодые художники всегда так же логично становились революционерами и выращивали свои таланты в здоровой атмосфере холодных мастерских и хронического голода. На завоевание Парижа выходили не в одиночку, а плотными группами, имевшими вид школ, так что критикам и историкам не приходилось их придумывать от себя впоследствии. Работали горячо и страстно над какой-нибудь одной стороной искусства, не слишком разбегаясь по сторонам, не слишком широко захватывая. Вырабатывали себе каждый определенный и характерный почерк, так что их нельзя было смешать друг с другом, хотя они тесно соприкасались в своих целях и приемах. И, наконец, ни один гений, непосредственно выросший из земли, не встал в их поколении и не перепутал логической схемы их развития.

Для будущих историков эта эпоха французской живописи станет классическим примером последовательной смены художественных течений, такой же назидательной и все исчерпывающей, как идеальные картины для географии, где с одной стороны извергается волкан, с другой блестит радуга, на море происходит кораблекрушение, стоит маяк, здесь пролив, там залив, а дальше полуостров.

Но эта отрешенность от жизни и сдержанная сила дала им возможность произвести полный переворот во всех приемах видения и изображения.

Одновременно с выставкой Клода Моне вышла книга Роберта Сизерана «Les questions esthétiques contemporaines», где в числе прочих статей, печатавшихся раньше в разных журналах, находится статья «Итоги импрессионизма».

Намечая путь, которым импрессионисты дошли до своей красочности, Сизеран говорит: «Так как натурализм отрицал композицию, выбор, символ, самую стилизацию, так как приходилось изображать вещи безобразные сами по себе,

линии монотонные и претенциозные, то как было смягчить нелепый вид тривиальных декораций? Единственной лазейкой, которой можно было бы убежать от безобразной действительности, – оставались краски».[8] Но и пейзаж прошлого не был так ярок, как пейзаж теперешний. «Чем больше культура завладевает уголком земли, тем больше она его окрашивает».[9] Здесь Сизеран совпадает с Метерлинком в его статье о цветах, вышедших из моды.[10]

«Импрессионизм разрешил задачу изображения безобразных форм и чудовищ современной промышленности очень просто. Изображая лучи, отражаемые чудовищами цивилизации, он скрыл самые чудовища.

Уже Тёрнер в своей "Западной железной дороге" нашел возможность ввести в искусство формы современной индустрии. Импрессионисты следовали его примеру. В "Gare St. Lazare" Клода Моне и в "Pont de l'Europe" не видно ни одной линии. Ни одна часть машины не представлена в своем виде. Все один цвет. Импрессионисты писали не предметы, а только отраженные ими лучи».[11]

Открытие импрессионистов Сизеран формулирует так: «Природа гораздо более цвет, чем линия. Самые тени – это цвета». «Они делали тени ни черными, ни серыми, ни желтоватыми, но окрашенными согласно дополнительным тонам и потому часто фиолетовыми».[12]

Фиолетовый цвет в тенях при своем первом появлении произвел ошеломляющее впечатление. Теперь в пейзаже он стал такой же традицией, как старый коричневый соус и тени из битюма.

Краски были реакцией против подавляющей силы академического рисунка, который от видимого оставил только безупречно логический остов геометрического расположения вещей в пространстве.

Но эта реакция уничтожила целый мир живописи. В сказке Андерсена Оле-Лук-Ойе взял мальчика с постели, вставил его ногами в картину, и мальчик убежал внутрь пейзажа. Это символ старого пейзажа. Это же есть и в пейзажах барбизонцев. Чувствуется, что художник ходил по этой зем-

ле, касался ее ногами, ощущал ее своим осязанием, а не только зрением.

Этого не могло быть у импрессионистов, которые, выехавши из города на этюды с утренним поездом, видели окрестности Парижа, залитые солнечным светом, и торопились не опоздать к вечернему поезду.[13] В их пейзажах не чувствуется, что они когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаз, но не через осязание. Такие пейзажи мог писать только узник из окна темницы. И они были узниками города. Сквозь коричневый пейзаж старого мастера можно выйти из комнаты. Это дверь. Пейзаж импрессионистов несравненно более похож на настоящую природу. Но войти в него нельзя. Между ним и зрителем прозрачное и непроницаемое стекло, об которое мечта бьется, как ласточка, попавшая в комнату.

Импрессионисты уничтожили всю привычную логику рисунка, ту координацию зрения, которая позволяет нам двигаться в трехмерном пространстве. Они довели видимое до первых впечатлений прозревшего слепого или новорожденного ребенка. Они одним росчерком* вычеркнули весь критический опыт глаза, который миллионы лет учился определять пространство по внешним перспективным признакам и располагать вещи планами в стройном порядке. Они превратили весь мир в миллионы лучеиспускающих точек, в миллионы трамплинов, отбрасывающих лучи солнца в наш глаз.

Сизеран жестокими словами заключает свою характеристику импрессионистов:

«Когда современным любителям надоест видеть у себя в салонах эти куриозитеты палитры, то импрессионисты все-таки не будут забыты в подвалах, подобно плохой живописи. Они займут почетное место в мастерских художников рядом с шеврелевскими кругами дополнительных цветов. Там эти произведения будут на своем месте, окажут свои услуги. Импрессионизм это не живопись – это открытие».[14]

---

* *В оригинале*: почерком (*Ред.*).

Импрессионизм не временное течение, а вечная основа искусства. Это психологический момент в творчестве каждого художника.

Искусство всегда носит характер волевой, но не преднамеренный. Намерение, цель всегда представляют ту внешнюю чешую художественного произведения, которая быстро отпадает при его претворении в чужих душах.

Волевое никогда не преднамеренно – оно подсознательно.

Творчество – это умение управлять своим подсознательным. Управлять так, чтобы оно не выявлялось в сознании до его воплощения в художественное произведение.

Реализм – это вечный корень искусства, который берет свои соки из жирного чернозема жизни. Наблюдение, документ – натурализм – это основа всякого искусства. Но надо уметь обращаться с собранными документами.

Импрессионисты в живописи, натуралисты в литературе думали, что простая систематизация этих документов может создать произведение искусства. В этом ошибка импрессионизма.

Документ не только должен быть найден и воспринят, он еще должен быть *забыт.*

Другими словами, должен стать частью художника настолько, чтобы перестать доходить до его сознания. Потому что забвение – это не потеря, а окончательное усвоение.

И только тогда документ может принести пользу и прийти в момент творчества уже из бессознательного.

Импрессионисты обновили искусство, пустив новые корни в жизнь. Они удесятерили силу видения. Теперь нужно пользоваться этим материалом. Надо научиться реальностями обогащать свое бессознательное.

БЛИКИ

О наготе

«Freya Bund»[1] – это имя германского общества, поставившего своею целью физическое и нравственное оздоровление человечества посредством наготы. Оно существует в Берлине. Имеет свой парк в Грюнвальде, где собираются его члены обоих полов для игр на открытом воздухе. Основано оно врачом д-ром Кюстером, который сумел отстоять его права на бытие перед самою стыдливой из всех полиций – прусской.

Д-р Кюстер говорит: «Есть две причины, воздерживающие людей от наготы: боязнь простуды и стыдливость. Первая медицински не выдерживает критики, потому что наша кожа представляет из себя изумительный регулирующий аппарат, благодаря которому мы, находясь в движении, можем не обращать внимания ни на какие атмосферические перемены. Что же до стыдливости... Если ваша чувственность раздражена полунаготой: пройдите мой курс лечения наготой и вы увидите, как успокоятся ваши нервы и какое глубокое чувство физического и морального освобождения останется у вас после посещения нашего парка».

Это практическое осуществление наготы в современном обществе под знаком гигиены наводит на размышления. Одно время в России много говорилось о наготе. Но этот вопрос был так безнадежно скомпрометирован «Ледой» Анатолия Каменского[2], что стало предосудительно даже произносить это слово.

Почему?

То, что первые лоскуты, прикрывавшие тело, появились затем, чтобы заставить думать о том, что скрыто, или что

возникновение одежды связано с осознанием чувственности, – это ни для кого не тайна.

Но отсюда вытекает, что вся история одежды – это развитие чувственности, а мода – это барометрическая кривая, отмечающая тончайшие колебания ее давления. Каждой новой складке туалета соответствует где-то в глубине души новый изгиб желания. Вся европейская городская культура – огромный павлиний хвост чувственности.

Это значит, что отказ от одежды равносилен отказу от всей истории культуры. Поэтому те, кто не может больше слышать слово «нагота», в сущности правы. Они только не умеют обосновать как следует своего возмущения: они называют себя защитниками нравственности и целомудрия, когда фактически они выступают в защиту культуры, как охранители исторических прав чувственности. Они верно почувствовали внутреннее противоречие, когда о наготе заговорили эстеты, т. е. идеологи чувственности. Чувственность и нагота – несовместимы.

Ссылки на Древнюю Грецию вносят постоянную путаницу, когда заходит речь о наготе. Греция не знала еще всех утончений нашей чувственности: греха, католического мистицизма; она не переживала романтизма, сентиментализма... И потом Греция не только век Перикла, – она и Микена, она и Кноссос.[3] Она знала долгие века культуры одежды. Нагота пришла после, вместе с гимнастическим и спортивным движением. Она пришла из Спарты, и чувственная Иония была шокирована вначале. Она возникла не из эстетических требований, а из гимнастической необходимости. Но затем и эстетика была преобразована ею.

Для современных эстетов – *прекрасная нагота* может быть только мыслимой или тайной. В городе – в театре ли, на улице ли, в квартире – человек без одежды будет карикатурно голым. Французское Nu au théâtre* только доказывает это. Там обнажение является лишь особым видом костюма.

Нагота на открытом воздухе – в поле, в лесу, на берегу моря, около всякой текущей воды, освещенная солнцем и овеянная ветром – иное дело. Нет ничего невозможного,

---

* обнажение в театре (*фр.*)

что, благодаря спорту и гигиене, эта нагота получит право гражданства в Европе. Там, где ритмически напрягается мускул, где есть здоровое физическое утомление – там нет места чувственности. Поэтому инстинкту культуры там нечего защищаться. И это случится вопреки эстетической проповеди наготы.

Французы говорят, что от трико до рисовой пудры один шаг. Но рисовая пудра настолько же одежда, как и татуировка. Это лишь одно из современных утончений костюма.

В «Revues» нагота под рисовой пудрой никого в Париже не шокирует. Но мне случилось быть в Шатле, когда Айседора Дункан в первый раз танцевала «Вакханалию» из «Тангейзера».[4] В последнем танце был момент, когда оба полотнища хитона, прикрепленного только у плеч, развевались в воздухе за спиной, и она танцевала несколько тактов совсем обнаженная.

Это было логично, последовательно и вытекало из всего смысла ее танца. Но зрительная зала, не ожидавшая этого, и в точном смысле ахнула, как один человек: *она была без рисовой пудры!* Строгость зрелища была настолько высока, что никто не позволил себе никакого знака протеста. Но безмолвное движение первого мига было так явственно, что Айседоре Дункан пришлось взять свой «жест» обратно и объяснить его через посредство газет неровностями пола в театре Шатле.

Чего стыдятся в наготе? Не форм тела – одежда их подчеркивает; трико никого уже не шокирует. По ту сторону кожи анатомический препарат, мускул, кость, скелет – могут вызвать ужас, но не стыд. Никто не станет стесняться показать свою фотографию при помощи рентгеновских лучей. Непристойность, следовательно, только в коже человека. Что же такое кожа?

«Это – ткань, подобная шелку на ощупь, самая прекрасная поверхность в мире для глаза, являющаяся в то же время металлической стеной для всяких враждебных нападений. Своею изумительною жизнеспособностью кожа одинаково непроницаема как для сырости, так и для сухости, как для холода, так и для жара, как для электрических разрядов, так и для враждебных бактерий, как для самых сильных ядов,

так и для смертоносных газов; человеческая кожа – это одно из чудес мира. Она прекраснее бархата, мягче и гибче шелка, непромокаемее резины и, подвергнутая влиянию воздуха, более устойчива, чем сталь; она почти настолько же неэлектропроводна, как стекло; она является одним из препаратов наиболее солидных и способных переносить всяческие опасности – из всех трех царств природы; а мы еле-еле смеем выставлять ее на солнце и не даем ей дышать свежим воздухом». Это цитата из медицинской книги.

У французов, сравнительно с русскими, почти полное отсутствие стыда своего тела. Но их всегда поражает свобода духовных обнажений у русских. Сами они во всех областях духовной жизни непреодолимо стыдливы и замкнуты. (Как, например, тщательно скрывается сумасшествие во французской семье). Откровенность русских о себе их притягивает и волнует, как невинное бесстыдство детей и дикарей, как свобода, им уже недоступная. Это духовное бесстыдство русских можно объяснить только отсутствием *форм* душевной жизни. Русский дух чувствует себя только изнутри и совершенно не знает еще своей эпидермы. И в этой области вся стыдливость сосредоточивается на кожном покрове.

Мы испытываем острое чувство смущения и неловкости, случайно увидав раздетой хорошо знакомую и уважаемую нами женщину. Это естественно.

Однажды мне случилось встретиться в театре с женщиной, которую я, зная очень хорошо, никогда не видал одетой. (Она была натурщица). Я испытал в первое мгновенье совершенно то же самое чувство неловкости и смущения.

Слевинский. Морис Дени

Слевинский

Среди современной живописи, перешедшей сквозь конец XIX века, когда она стала искусством таким обремененным, таким сложным, так органически и неразделимо слившимся с отсветами и перепевами других искусств, когда все художники стали немного литераторами, философами, изобретателями, учеными, проповедниками, чувство необыкновенного успокоения охватывает, когда встречаешь истинного живописца, просто живописца без всякой посторонней примеси, который говорит громко естественным языком палитры и которому даже нечего сказать другого, кроме линий и красок.

Слевинский один из этих немногих, может, даже единственный по абсолютной чистоте своей живописи.

Он по духу принадлежит к тем старым мастерам, которые не выходили из пределов своей мастерской, не изобретали живописных комбинаций и красок, но с которыми самые простые и обыденные предметы, привыкшие жить под их взглядом, начинали говорить проникновенным языком.

Вещи мертвые – это мерило духа художника.

Из широких линий пейзажа, из силуэта дерева, из человеческого лица, из переливов света каждый пьет как из неиссякаемого родника. Но не каждый может ударом жезла высечь воду из скалы, ударом кисти заставить говорить вещи мертвые и немые от природы.

Что могут сказать два яблока, луковица, бретонская чашка, желтый томик французского романа, гипсовая маска, полочка с книгами?[1] А на natures mortes Слевинского каждый из этих предметов говорит голосом глубоким и таинствен-

ным, музыкальным, как сумеречная песня, надрывающим, как тоска по родине. У него есть дар заставить звучать грустной жалобой каждую вещь, к которой он прикасается.

Кажется, точно он в сумерки задумчивый ходит по темной мастерской и изредка с нежностью касается концами пальцев вещей, окружающих его, и каждая вещь отвечает ему слабым певучим звоном.

Тайна этого дара лежит в его тонах, темных и ярких, густых и глубоких, тонах сумерек, когда дневной свет уже не заслоняет истинного цвета вещей, а ночь не успела сделать их силуэты расплывчатыми. Его любимые тона – темно-лиловые и темно-синие – тона, захватывающие мистические и загадочные области духа.

Произведения Слевинского распадаются на три отдела: вещи мертвые, люди и море.

В портретах и nu Слевинский достигает того мастерства, которое можно назвать абсолютным рисунком.

Европейская портретная живопись, развращенная светотенью за XVI, XVII и XVIII века, потеряла способность давать понятие о формах тела без выпуклости, без обмана глаза. Оа привыкла безнаказанно уходить в область скульптуры и давать «лепку» лица вместо его силуэта.

Портреты Слевинского по простоте и монументальности линий можно сопоставить с портретами французской школы XIV и XV века. У него нет ничего, что напоминало бы идеал современного портрета – восковую голову, отделяющуюся от полотна. Конструкцию головы, выпуклости тела он выражает исключительно одними линиями силуэта, что возможно только при совершенстве рисунка. Все его лица написаны плоско, и ни одно из них не дает впечатления плоскости. Количество линий ограничено только самым необходимым и характерным. Ничего случайного, ничего, что бы молчало или повторяло уже сказанное.

Его портрет человека в желтой шляпе на синем фоне[2] – один из лучших портретов этих лет. Он совсем темный и в то же время горит красками. В нем нет ни одной точки, которая была бы лишена цвета, была бы черна той чернотой, в которой глаз не различает краски. Эти черноты всегда являются

обличителями колоритного бессилия. Нет чернот, происходящих от смешения красок, потому что нет такой черноты, которую нельзя было бы сделать яркой, прозрачной и воздушной, сопоставив ее с другим, дополняющим ее тоном. Те, кто страдает от чернот, обличают только свое неумение найти им равноценные.

В этой области Слевинский непогрешим. Он пишет свои портреты четырьмя, пятью тонами, не больше, и располагает их широкими плоскостями, так что они свободно и властно выделяют один другой. И эти четыре-пять тонов всегда единственно возможные, единственно типичные для лица и данной обстановки. И во всех портретах разлита та спокойная сумеречная грусть, которая никогда не покидает произведений Слевинского.

Его «Nu» – девушка, расчесывающая золотисто-красные волосы,[3] сидя на зеленоватом покрывале кровати, может служить примером для художников, ослепших на рисовании бездушных академий. Ее тело, желтовато-матовое, наклонено одним лебединым извивом, совершенно простым в своем общем движении. Лицо ее полузакрыто красными волосами, а из маленького зеркала, лежащего на коленях, смотрят один глаз и часть щеки. Рука, поддерживающая волосы, приподнята, продолжая ту же лебединую линию тела.

Моря Слевинского тоже простые и грустные.

У него нет романтического моря, декламирующегося с широкими жестами всеми гекзаметрами и ямбами своих волн. Оно бурно без трагедии и величественно без пафоса. Это угрюмое бретонское море с его разорванными скалами, чернеющими над гребнями пены. Но только в сумеречных бурных морях Слевинский сказывается вполне, всем своим лицом, как в изображении вещей мертвых и в портретах.

Во французской живописи Слевинский стоит рядом с Гогеном. Но Гоген – перуанец, великолепный варвар латинской расы, швыряющий драгоценные камни пригоршнями с неподражаемой смелостью и щедростью, никогда не умел их заключить в такие таинственные оправы Мечты и Меланхолии, свойственные только польскому духу.

Морис Дени

Что поражает прежде всего на этой небольшой выставке, наполняющей две залы «Galerie Druet», это то, что она совершенно не похожа на обычные выставки этюдов, привозимых из путешествий.

Обыкновенные выставки этюдов – это быстро пойманные впечатления, поразившие глаз, материал, собранный для дальнейшей переработки, листки из записной книжки, испещренные краткими и выразительными гиероглифами, впечатления географические, синематограф из окна вагона.

Впечатления Мориса Дени совершенно не похожи не это. Он делал свое путешествие сквозь время, а не сквозь пространство.

В настоящее время расцветает новый род исторической живописи, совершенно не похожий на старую историческую живопись, изображавшую «несчастные случаи в истории», которая старалась проникнуть в прошлое с помощью натурщиков, одетых в старинные костюмы, и бутафорских аксессуаров исторических музеев, историческая живопись, которую можно отнести к разряду natures mortes.

Новая историческая живопись старается проникнуть в душу прошлой эпохи сквозь глаза видевших ее. Эти глаза-двери сохранились в картинах старых мастеров, и европейцы, пожелавшие вспомнить себя за четыреста лет назад, снова пошли к ним.

Боровшиеся с академизмом вернулись к его же первоисточникам, но взяли из них совершенно иное. Академисты искали в живописи прошлого канонов для изображения современности, молодые же ищут в ней реальностей прошлых эпох. Прошлое никогда не останется неизменным. Оно меняется вместе с нами и всегда идет рядом с нами в настоящем. Именно это прошлое, живое в каждый настоящий момент, и нашел Морис Дени. Рама картины – это настоящая дверь, настоящее окно; но оно открывается не для всякого. Нужно иметь ключ понимания в своем сердце, и надо знать таинственный «сезам».

«Comprendre – est le reflet de créer».* Если картине четыреста лет, то сквозь нее можно выйти в другую эпоху. Заразившись глазами старого художника, увидеть видение настоящего сквозь дымку времени.

Морис Дени ушел в Италию примитивов, в золотистую Италию Фра Анджелико, Пьеро де ла Франческо, в святые долины Ассизи и Сиэны, в холмистые области старых монастырей, как слоновая кость пожелтевших от времени городков, ютящихся по вершинам холмов, в тихие области Умбрии и Тосканы, к старым полотнам Флоренции.

Морис Дени не стремится реставрировать жизнь прошлого. Он чаще любит смотреть на современность глазами Беато Анджелико. У него нет скучной сериозности, он любит играть своим искусством, что есть признак большого художника.

Он любит взглянуть на современную обстановку, на современное лицо глазами другой эпохи и в то же время подчеркнуть черты современности реальными деталями. В современном лице он ищет лица прошлого и пишет портреты современных женщин с фонами примитивов и в их тонах. Но тона эти он дает в дымке своего собственного колорита, как поэт, переводя с другого языка, одевает чужую мысль в звоны собственного ритма.

Тона Мориса Дени очень светлые, очень прозрачные, точно южные сумерки, пронизанные еще кое-где розовыми поцелуями дня. Он любит делать фигуры светлее и холоднее их фона, что придает им призрачность и прозрачность. Его фигуры девичьи, волнистые и текущие, без резких очертаний, гармоничные в своих плавных линиях и изгибах, в своих широких одеждах, которые кажутся крыльями.

* Понимать – это соучаствовать в творчестве (*фр.*).

Карриер

Самым крупным событием этого художественного сезона была смерть Карриера.[1]

Обычно приходилось видеть его вещи рядом с другими картинами, бестолково перемешанными с яркими красочными пятнами,[2] и только теперь, когда входишь в его залу,[3] стены которой струятся длинными волокнами осенних дымов, только теперь охватывает бесконечная грусть того сумрачного и смутного мира видений, в котором жил Карриер.

В нем нет ничего законченного, ни одной определенной линии – одни световые волокна, кругообразные вихри, точно звезды туманности, из которых слагаются человеческие лица и фигуры.

Карриер остается в истории человеческого духа как создатель «святого семейства» человечества.[4]

Его «Maternité»[5] создали ту окончательную форму выражения для жеста матери к своему ребенку, которую не может обойти ни один художник, спустившийся в эту область сердца.

«Обесцвеченный Веласкез» назвали его Гонкуры.[6]

Редкое сравнение так освещает художника изнутри.

Обесцвеченные пустыни Эскуриала[7] и дымные вуали Карриера одинаково уединяют и обосабливают человеческое лицо.

Парадоксальность судьбы: Карриер, один из величайших колористов, не различал цветов.[8]

Он видел только колебания холодных и теплых тонов.

«Разве природа окрашена?» – говорил он с удивлением своим ученикам, рассматривая их этюды.

От рождения он был слеп к цветам.

«Будь слеп, как Гомер, или глух, как Бетховен...»

В небольших пространствах узкой комнаты взгляд его пронизывал междузвездные пустыни, отделяющие один предмет от другого, соседнее человеческое лицо от глаза художника.

Для Карриера человеческое лицо – это мерцание соседней планеты, недостижимой, неведомой. Это звездная пыль Млечного пути, это вихри еще не уплотнившейся мировой туманности.

Все мы сложными концентрическими кругами движемся один около другого, но никакая сила любви и притяжения не может преодолеть центробежную силу, поддерживающую наши орбиты.

Каждое лицо для Карриера бесконечно близко, желанно, недостижимо, как родное лицо земли, видимое из морозной глубины лунного кратера.

Карриер бессознательно стал поэтом междузвездных пространств, – и его трагедия – трагедия неодолимого пространства.

Из всех человеческих жестов он видел, понял и унес с собою только один жест: жест матери к своему ребенку.

Безнадежный поцелуй матери к ребенку. Безнадежный потому, что в нем уже предчувствуется неизбежность разлуки: это последнее соприкосновение звездной туманности с новообразовавшимся сгустком материи. Еще одно мгновение, и он отправится навсегда и начнет свой одинокий бег в холодных пространствах мира...

Поэтому нет художника в Европе, перед картинами которого охватывало бы такое чувство одиночества и грустной покорности, как перед полотнами Карриера.

Его портреты – Додэ, Гонкуров, Верлэна, Рошфора[9] – таковы, точно это взгляд в наш век из какого-то далекого будущего века.

Это не лица живых людей, которых мы привыкли видеть в гостиных, в театрах, в кафе...

Это грустные лики привидений.

Одиссей, спустившись в Аид, такими видел тени близких ему при жизни героев.

О ВОЗМОЖНЫХ ПУТЯХ СКУЛЬПТУРЫ

I

Так вы верите тому, что Роден сам своими руками лепит все статуи, которые обозначаются теперь его именем?.. Он дает последнюю ретушовку и подписывается. Не больше! Я вам предсказываю: вся скульптура нашего поколения будет подписана Роденом. Это судьба искусства во все эпохи. Рынок не любит многих имен. Он отбирает все достойное и просто неплохое и крестит самым громким именем эпохи. Разве под большинством произведений Джорджоне не стоит имени Тициана только потому, что было время, когда имя первого звучало менее трубно, чем имя второго? Через пятьдесят лет, когда поколение современников и учеников Родена уйдет, – все скульптуры, что плесневеют теперь на дворах мастерских и выдерживаются, как вино, в подвалах художественных торговцев, будут пущены на рынок под его именем. Будущим поколениям не мало предстоит изумляться титанической работоспособности Родена. Он будет единственным автором всех скульптурных произведений нашего века. «Вон она – клетка этого королевского тигра», – заключил мой собеседник, указывая через окно вагона на белый павильон на скате Val Fleuri,[1] за которым расстилались стальные и индиговые планы зимнего Парижа.

Я думаю, что парадоксальный собеседник мой во многом был прав: вся современная скульптура отмечена Роденом, на каждом произведении вы найдете знак его когтя. Когда время перетасует репутации, имена и произведения, а пожары и войны позаботятся об истреблении точных письменных документов и старых выставочных каталогов, то все так именно и случится.

Роден вовсе не революционер в искусстве. Он работает в основных традициях европейской скульптуры. Он их не нарушил и не изменил. Но тому, что уже становилось омертвевшей формулой и каноном, он придал трепет реальности и вдохнул жизнь. Он стал синтезом многих течений и исканий – отсюда его обилие, щедрость и всеобщность его влияния.

В недавно появившейся книге «Разговоров» Родена,[2] записанных Полем Гзеллем, мы находим целый ряд ценных документов по психологии роденовского творчества, определяющих его метод и историческое место его искусства.

Чтобы наглядно показать своему собеседнику разницу между скульптурными приемами Греции и Ренессанса, Роден слепил перед ним две статуэтки – одну согласно методу Фидия, другую согласно методу Микеланджело.

«Вы видите, сказал он, показывая на первую: моя статуэтка являет, если окинуть ее взглядом с головы до ног, четыре друг другу противопоставленных члена. План грудной клетки наклонен в сторону левого плеча; план таза склонен направо; план колен снова склоняется к левому колену, и, наконец, ступня правой ноги находится сзади левой. Благодаря этим четырем склонениям, через все тело проходит очень мягкая волнистая линия. Посмотрите теперь на нее в профиль. Она выгнута назад. Спина вогнута, а грудная клетка выпукла. Благодаря этому ей свет бьет прямо в лицо и мягко распределяется по торсу и по членам. Переведите этот технический метод на язык символов и вы увидите, что античное искусство говорит о радости бытия, довольстве, грации, равновесии и сознании. Здесь же, продолжал он, указывая на вторую статуэтку, здесь вместо четырех планов только два. Один – для верхней части фигуры, другой, противоположный ему, для нижней. Это дает движению одновременно и силу, и стесненность: отсюда и вытекает поражающий контраст со спокойствием античных статуй... Обратите тоже внимание, что сосредоточенность усилия сжимает обе ноги вместе и руки прижимает к телу и голове. Таким образом, между торсом и членами исчезают промежутки, и мы не видим тех пролетов, которые делают греческую скульптуру та-

кой легкой: микеланджеловское искусство создает статуи из единой глыбы. Он сам говорил, что только те статуи хороши, которые можно скатить с высоты горы, не разбив: все, что отломится, – лишнее. Его произведения, конечно, могут выдержать такое испытание, но также можно утверждать, что ни одна из античных статуй не осталась бы целой... Наконец, очень важная особенность моей статуэтки это то, что она носит характер консоли: колени представляют нижний горб, вдавленная грудная клетка образует вогнутость, наклоненная голова – верхний упор консоли. Таким образом, весь торс представляет дугу, согнутую вперед, тогда как в античных статуях он был выгнут назад. Благодаря этому образуются очень подчеркнутые тени во впадинах груди и меж ногами. Самый мощный гений новых времен славит эпопею теней, тогда как греки создавали симфонии света. Если же мы захотим понять символический смысл микеланджеловских приемов, то увидим, что его искусство выражает горестное погружение существа в самого себя, беспокойную энергию, действенную волю без надежды на успех, одним словом, мученичество существа, которого тревожат недостижимые устремления».

Если мы обратимся к произведениям самого Родена, то мы увидим, что он в своем творчестве совместил оба эти основных движения – античное и средневековое, преображенное Ренессансом. Совместил – не значит слил. Он охватил оба направления, он творил и в том, и в другом, смотря по замыслам: темперамент его влек к Микеланджело, а эстетика привлекала к Фидию. Его историческое значение в том, что он в омертвевшую скульптурную технику XIX века вдохнул жизнь и стал пить от самых ключей творчества.*

---

* Как глубоко и умно искал Роден живого смысла метода, видно из следующего его рассказа: «Искусство моделирования было мне преподано одним работником декоративной мастерской, где я начал свои занятия искусством. Однажды, глядя, как я лепил из глины капитель, украшенную листьями, он мне сказал: “Роден, ты не так за это берешься: все твои листья лежат плоско; поэтому они не кажутся реальными. Сделай так, чтобы они остриями были обращены к тебе, так, чтобы, взглянув на них, можно было почувствовать глубину”. Я последовал его совету и был изумлен полученным результатом. “Запомни хорошенько, продолжал он: когда ты будешь лепить,

Он собрал воедино все разрозненные элементы ваяния, разбросанные на всем протяжении греко-латинской традиции, и при помощи их создал свой многоликий трагичный и мятущийся мир. Отовсюду он впитал в себя то, что было *движением*. Все его искусство – это изображение *жеста*, даже если это портрет. Он сам говорит: «Даже в тех моих произведениях, где движение менее выражено, я старался дать некоторое указание на жест; я редко изображал полное спокойствие. Я всегда стремился передать внутреннее чувство движением мускулов. Даже в бюстах я старался дать наклон, поворот, выразительное устремление, чтобы подчеркнуть значение лица. Искусство не существует вне жизни. Ваятель, желающий передать радость, горе, страсть, не сумеет нас захватить, если раньше не заставит жить существа, им созданные».

Вот – основа, вот главное устремление европейской скульптуры, воплотившейся в настоящее время в Родене. Скульптура есть жизнь тела. Жизнь – это действенность. Нет скульптуры вне действия, вне жеста.

А так как Роден раскопал все истоки и создал исчерпывающий метод жеста, то мой парадоксальный собеседник из Версальского поезда не был вполне неправ, утверждая, что со временем вся скульптура нашего века будет подписана именем Родена...

II

Однако среди современной скульптуры уже встречаются, хотя еще и редко, такие произведения, которые никак нельзя будет приписать Родену, потому что они противоречат

то старайся видеть формы не в плоскости, а всегда в глубину. Рассматривай поверхность, как край массы, как острие, более или менее широкое, обращенное к тебе. Так ты постигнешь искусство лепки". Я применил это правило к фигурам. Вместо того чтобы представлять себе различные части тела как поверхности более или менее плоские, я их представлял себе как выступы внутренних масс. Я старался в каждой выпуклости торса или членов дать почувствовать мускул и кость, которые развиваются в глубь под кожей. Таким образом, правдивость моих фигур не *поверхностна*, она распускается *из глубины наружу*, как сама жизнь. А впоследствии я убедился в том, что древние применяли именно этот метод лепки».

самому принципу его искусства – движению и, следовательно, всей европейской традиции. Антитезой Фидиеву методу является метод Микеланджело. Но оба они объединены принципом движения. Антитеза же движения – неподвижность. Антитезой антично-ренессансной скульптуры является скульптура египетская и греко-архаическая. В ней не четыре и не два плана, а *один*. Она дает не окрыленный светом аккорд мускулов, не трагическую кариатиду, а ствол, столб, камень, человеческую колонну, монумент, герм, на котором живет человеческая голова.

Еще недавно европейскому вкусу было совершенно недоступно и непонятно искусство Египта. Глаз видел неумелость там, где искусство достигло одной из своих вершин, мертвый канон, где жила полнота внутренней жизни. Самые проницательные эстеты прошлого века смотрели на египетскую скульптуру как на искусство связанное, условное, с которым нельзя считаться после Фидиева расцвета.

Надо было быть провидцем-поэтом, чтобы воскликнуть в то время:

Je hais le movement qui déplace les lignes.*[3]

Бодлэр требовал от скульптуры молчания. Она представлялась ему в виде фигуры Гарпократа,[4] торжественной, строгой, с пальцем у губ, приглашающим к безмолвию, стоящей у дверей библиотеки, или в виде Меланхолии, которая под сенями парка отражает свое лицо в водах бассейна, недвижных, как она сама. Нельзя сказать, чтобы он ненавидел всю скульптуру *движения*. Он глубоко скучал среди нее. Египет он называл всегда рядом с Грецией, но, оценивая современную ему скульптуру, склонен был вообще считать это искусство искусством караибов.

Лишь через полвека Гоген, уехавший в Океанию и действительно научившийся деревянной скульптуре у «караибов», создал искусство, которое удовлетворяет требованию Бодлэра. Он дал своей эстетике такую формулировку, облеченную в форму восточного поучения:

«Пусть всё дышит тишиной и миром душевным. Поэтому избегайте поз, находящихся в движении. Каждый из

* Я ненавижу движение, которое смещает линии (*фр*.)

ваших персонажей должен быть статичен. Когда *Умра* изобразил казнь *Окраи*, он не поднял сабли палача, не придал Гахану угрожающего жеста, не исказил судорогой матери страдальца. Султан сидит на троне с гневной морщиной на лбу; палач стоит и глядит на Окраи, как на жертву, внушающую ему жалость, мать, прислонившись к колонне, выражает безнадежную скорбь полным погашением сил душевных и телесных. Можно провести целый час в созерцании этой сцены, трагичной в своем спокойствии; между тем как если бы персонажи ее были изображены в позах, которые невозможно сохранить долго, то после первой же минуты у вас явилась бы улыбка презрения. Влагайте все свое старание в силуэт каждой вещи; четкость контура есть достояние руки, которую не может опреснить никакое колебание воли...». Таким образом европейское искусство сперва устами поэта, потом устами живописца формулировало новое эстетическое требование.

Разумеется, в греческой скульптуре «движение не сдвигает линий». Оно, как *волны* в овальном бассейне, гармонически само проникается и равновесится в самом себе. Но там, где в эллинском искусстве есть движение из глубины наружу, в египетском есть обратное движение – снаружи в глубину. Если первое есть нормальный путь развития жизни, то второе есть нормальное развитие духа.

Такая же разница есть и в самом принципе лепки – египетской и греческой. Греки лепят точные пределы человеческого тела. Это пластично выражено в стихе Анри де Ренье: «Я наполню глиной то пространство, в котором ты стояла нагая».[5] Египтяне же лепят не столько тело, сколько воздух, его облекающий. Греческие статуи нуждаются в солнце Архипелага, в бликах моря, в голубом ветре и наполовину мертвеют в пыльных сумерках северных музеев, между тем как египетские изваяния вносят с собою в эти же залы собственную атмосферу и преображают то место, где они стоят, подобно Луксорскому обелиску,[6] кидающему отсвет пустыни на площадь Согласия. Над тремя идущими статуями Лувра[7] ясно различаешь звездное небо, а луч египетского полдня неизменно тяготеет надо лбами сфинксов, стоящих на Неве.

Если мы вглядимся в обобщенные, как бы припухлые фигуры Майоля, то мы заметим, что он уже отходит от традиции фидиевской и ищет форм архаической греческой скульптуры, близкой формам Египта, намечая как бы обратный путь против потока времени.

Майоль не являет, видимо, никакой реакции против роденовского искусства; он как бы исходит от Родена и не мыслит никакого бунта против него, а между тем в его скульптуре намечаются уже явственно признаки того, что поворот от жеста к недвижности, от слова к безмолвию уже совершается где-то в сокровенных и подсознательных областях творческого духа.

Майоль не одинок в своих исканиях. Творчество польского скульптора Эдуарда Виттига, которое отчасти и натолкнуло нас на это размышление о путях скульптуры, освещает под иным углом то же стремление, я бы сказал, *вобрать жест внутрь.*

В Салоне прошлого (1912) года обращала на себя внимание его колоссальная фигура «Евы». Это – титаническая женщина, спящая полулежа на глыбе камня, в которой можно различить древесные формы. Ее правая рука, отведенная назад, служит поддержкой для головы, а левая закинута через голову, обрамляя ее, так что одна линия, начинаясь с конца ноги, проходит, не дробясь, через все тело и заканчивается кистью левой руки с подобранными пальцами, слегка завертывающимися внутрь: линия плавная, волнистая, растительная, напоминающая изгиб длинного полного стручка или плод банана. Очертания тела в ней стерты, как бы обволоклись мглой. Это тело кажется непомерно тяжелым. Но это – глубокая, успокоенная тяжесть сна. Так засыпают дети, «тяжелея ото сна». Равновесие разлито по всему телу. Каждая частица его равномерно тяготеет к земле. Поэтому, несмотря на свою видимую тяжесть, эта фигура бесконечно легка. Она похожа на облако, лежащее на хребте горы. Кажется, что она может тихо отделиться всею массой от своего ложа и поплыть в воздухе. В ней погашено всякое напряжение мускулов, всякая «звериная» связь между ними. Она существует

только животворящими растительными токами, проходящими через нее. Есть органическая разница между человеком, лежащим бодрствуя с закрытыми глазами, и человеком спящим. Спящий причащается долговременному сну природы («сосет молоко матери», по образу Клоделя). Но это – не тяжелый сознательный сон, тревожимый зловещими сновидениями микеланджеловой «Ночи», это довременная дрема природы, еще не пронизанная ни единою мыслью, еще не раскрывавшая глаз никогда. Называя свое произведение «Евой», Виттиг, конечно, имел в виду вызвать представление о мировой женской сущности до ее пробуждения, до сознания, до ее призвания к жизни, и, быть может, индусское имя «Муля-Пракрити»,[8] выражающее женское начало вселенной до ее проявления в мире явлений, определяло бы точнее замысел ваятеля.

Если мы приложим к «Еве» Виттига роденовские категории планов, то увидим, что она является не только синтезом принципов Фидия и Микеланджело. С одной стороны, она вся состоит из одного куска и безопасно могла бы подвергнуться испытанию «сбрасывания с горы», и хотя в ней намечены лишь два плана, но они не противопоставлены, а сгармонизованы. Эллинская линия вверх (радость) и линия кариатиды (подавленность) в ней слились и образовали третью линию – внутрь себя, т. е. принцип египетской скульптуры, хотя внешне она и не являет никаких ее признаков.

Другая скульптура Виттига «L'aube» выявляет то же самое стремление. Это – фигура женщины, с лицом холодного польского типа, закутанная в платок. В ней чувствуется предутренний холод. Здесь вся фигура сведена к одному плану и представляет единый ствол-столб. Складки платка трактованы одними общими линиями, архитектурно, по-египетски. Единственное уклонение от прямой линии – легкий поворот головы к правому плечу. Никакого движения наружу, никакой игры взаимно уравновешивающимися планами. Все собрано внутрь, все замкнуто. Как в первой статуе есть приближение к самой сущности сна, так здесь есть приближение к самой сущности молчания.

III

Может возникнуть вопрос: что заставляет теперь, в эпоху действительного расцвета роденовского искусства, такого полного, патетического и прекрасного, искать слабых признаков новых течений, еще не нашедших себе определенного выражения, а разбросанных кое-где в виде намеков и возможностей? Почему прекрасной эллинско-ренессансной традиции с такой настойчивостью противополагать искусство Египта? Что заставило европейцев на пороге XX века, посреди энергичного темпа жизни, вдруг почувствовать красоту недвижимости, замкнутости и молчания в искусстве? Какие реальности *Века Скорости* могут найти себе соответствия в эстетике Египта?

Безусловно, роденовское искусство прекрасно и отвечает самым глубоким потребностям души. Но несмотря на весь свой принципиальный реализм, оно не имеет никакой исторической связи с реальностями нашего века. Вечные реальности построения человеческого тела и жеста, конечно, в нем находят себе достойное выражение. Но жест, усилие, равно как и нагота, давно исчезли из обращения в европейской жизни. Нагота стала лабораторной редкостью живописных мастерских, жест можно наблюдать только в сфере спорта и танца. Последняя область усилия, доступная современной скульптуре, была разработана Константином Менье. Движение было культом европейской культуры, начиная с античного мира вплоть до наших дней. Но энергия, развиваясь все возрастающим темпом, в конце концов, с начала XIX века стала *перерастать* человеческое тело. Разум создал для движения иные мускулы, чем физические: он их преобразил в рычаги, маховые колеса, приводные ремни, турбины, моторы, электрические провода. И если в рычаге или колесе еще не погас символ, посредством внешнего знака вызывающий в нас идею движения, то в проволоке, по которой передается электрическая энергия, его нет совершенно. Машина вобрала в себя всю физическую работу[9] и оставила человеку лишь направляющее движение кисти руки, сосредоточив все напряжение тела во внимательном взгляде шофера или пилота.

Переразвитие силы и скорости сделало человеческое тело неподвижным и лишило его жеста. Оно создало всепроникающую тенденцию *комфорта*, сводящуюся к искусственному бездействию мускульной системы, долженствующему якобы предоставить свободу и простор силе мышления.

Эти новые условия жизни отразились в характере одежды. Европейский мужской костюм XIX века выработал себе негибкие, неподвижные и строго очерченные формы. Он уменьшил число шарниров нашего тела, сделал невозможными все движения вверх, все крутые повороты поясницы, стянул движения шеи. Движения стали исключительно профильными (колени, таз, локти). Жест возможен только перед собою – вперед. Все тело вставлено в узкий футляр, дозволяющий только ходить, садиться (но не на землю, а лишь на высокое седалище) и двигать те предметы, которые находятся прямо перед ним, напрягая мускулы локтя, предплечия, но не плеча. Возникновение этого костюма совпадает с первым появлением паровых машин. Веками выработанный, красивый и удобный для физических движений мужской костюм XVIII века постепенно перерабатывается, принимая в себя формы машины: короткие штаны заменяются длинными раструбами, труба цилиндрической формы увенчивает голову, сюртук старается принять кованые формы парового котла, в цвете платье усваивает себе все оттенки угля, дыма, сажи и копоти.

Послушно и гибко костюм европейца усваивает себе основные линии и тона той среды, в которой протекает жизнь. Скорость и комфорт сокращают до минимума число мускульных движений тела, а одежда, тесно связывая, торопится атрофировать те мускулы, которые стали ненужными. Скульпторы упорно и напрасно бились над передачей этих новых форм одежды.

Памятники и монументы истекшего и текущего века представляют собою историю борьбы искусства с реальностями жизни, в которой художники терпели одно за другим позорные поражения. Бронзовые брюки и мраморные сюртуки, украшающие площади Парижа и кладбища Италии, не-

сомненно являются самыми постыдными памятниками безвкусия нашего времени. Ряд критиков (Сизеран, Моклер...) занимались вопросом о передаче современной одежды в скульптуре[10] и приходили к выводу, что от этой задачи следует отказаться, так как современный костюм, не имея ни пластичности трико, ни логики складок, сам по себе примитивно человекообразен, и что изображать его все равно, что делать портреты деревянных манекенов на выставках модных портних.

«Почему современная одежда так не скульптурна? – спрашивает Сизеран. – Прежде всего потому, что она однообразна, она развертывает большие пространства, лишенные тени и света. Там, где грудь образует впадины или вздувается, сюртук являет лишь один план. Там, где тело говорит – рельеф, глубина, волнистая линия, сосредоточие тени, сюртук говорит: цилиндр. Портной исправляет бюст человека и научает природу, как она должна была бы построить ноги: прямолинейно. Современное одеяние не только однообразно – оно искусственно. Оно не только скрывает человеческие формы – оно пародирует их. Когда тога или плащ, гибко моделировавшиеся на плечах атлета или оратора, падают на землю, они теряют всякую форму, между тем как наш костюм представляет полную карикатуру на человека – у него есть и ноги, и руки, и шея. Он человекообразен. Не отмечая собой ничего реального, он в то же время дает идеал – идеал портного. Он сам по себе представляет скверное произведение искусства. Портной сам является скульптором современного платья настолько же, насколько ваятель был портным античных драпировок. Ваять современный костюм – все равно что ваять круглую чугунную печку».

Сизеран, конечно, прав во всех своих предпосылках, но только не в том, что скульптура должна отказаться от изображения современных форм. Она не может не изображать их. Но она должна изображать современное платье именно так, как чугунную печь, паровой котел, паровоз, т. е. восходя к тем элементам, от которых оно произошло. Скульпторы старались разрешить задачу о костюме, заставляя более плотно облипать одежду на мускулах тела, простодушные фотографи-

чески копировали покрой платья, а более тактичные, как сам Роден, или обнажали героя по старым традициям (Виктор Гюго), или закутывали в широкое одеяние (халат Бальзака).

Ошибка и критиков и художников заключается в том, что они бесплодно и тщетно пытаются подойти со своими историческими традициями и идеалами жеста и движения к изменившимся условиям реальности. Интенсивность и порывистость всего *строя* жизни не дают заметить того, что и жест и движение совершенно исчезли из обыденной жизни отдельных индивидуумов. Никто не восходил к смыслу той связи, которая существует между культурой машин и костюмом, никому не приходило в голову то, что современное платье гиератично, что оно соответствует жреческому и царственному достоинству властителей, которым во всех мелочах жизни служат плененные демоны машин. А между тем эта связь несомненна. Современный костюм имеет всю неподатливость и жесткость риз, надеваемых для торжественных обрядов комфорта.

Эстетический смысл современного костюма лежит в его негибкости, неестественности и стянутости. Круг движений, им дозволяемых, ограничен. Если мы переберем все гиератически восседающие, идущие и стоящие статуи Египта, то мы увидим, что в них исчерпываются и все возможности жеста, допускаемые современным костюмом.

Между тем историческая эволюция одежды уже заранее сосредоточила всю выразительность тела в голове и кистях рук.[11] Таким образом, всё указывает на неизбежность приобщения к египетским скульптурным традициям! Создание таких канонических, столбообразных сидящих, стоящих или идущих фигур с опущенными руками, в которых на каменных глыбах будут жить всей нервной полнотой жизни лишь лица и пясти. Поэтому мы имеем право предполагать, что скульптура, постепенно восходя намечающимися путями Майоля и Виттига к традициям архаической Греции, подойдет, наконец, сознательно и к гиератическим формам Египта и в них найдет наконец возможность передачи современного человека в его современной обстановке и современном облачении.

ЛИКИ ЖИВОПИСИ

СЕЗАНН, ВАН-ГОГ И ГОГЕН

У всех разнообразных и друг на друга не похожих течений искусства, обобщаемых под именем «Новой живописи», есть одно общее свойство: эти картины никогда не становятся понятны с первого раза и требуют известной привычки глаза.

Мысленно возвращаясь к самым первым своим впечатлениям французской живописи, я совершенно ясно помню ту растерянность, смущение и невольный протест глаза, которые возникли во мне, когда я в первый раз вошел в ту залу, Люксамбурского музея, где помещается коллекция Кайебота,[1] обнимающая Клода Моне, Ренуара, Сизлея, Дега и Сезанна. Этот непроизвольный протест перешел бы, наверное, в негодование и издевательство, если бы не тенденциозное сочувствие «новому искусству», которого я еще не знал, но которому приехал учиться.

Спустя некоторое время, растревоженный этим впечатлением глаз стал замечать вокруг себя на парижских улицах больше красок и линий, чем мог видеть раньше, по-новому стал видеть солнечный свет, и тогда, вернувшись к полотнам импрессионистов, я мог сказать им радостно и уверенно «да!».

Чешуя спала с глаз, и я уже удивлялся тому, что не понял и не увидел их с первого глаза.

Прозрение это наступило не так, как это бывает относительно картин старых мастеров – благодаря расширению и углублению общего эстетического познания, а лишь через новый опыт, через новое прозрение глаза.

Тогда я стал водить в Люксамбурский музей тех, кто не понимал «новой живописи», и объяснял ее. И выяснилось,

что старое искусство можно осветить словом, для понимания же нового необходим личный опыт глаза, и никакие слова объяснений не могут помочь.

Действительно, существуют две живописи, и хотя имена «старая» и «новая» живопись сложились совершенно произвольно, тем не менее под этими именами скрыты вполне реальные понятия.

Различие это таится в основных свойствах нашего глаза.

Свет, прорвавший окна в темном человеческом жилище, точно так же просверлил слепую броню черепа, разбередил спавшие нервы и растравил их боль до неугасимого горения, которое стало зрением.

Это было безумие боли, купель страданий, нестройность расплавленного хаоса красок, которые хлынули в сознание человека.

Тогда сознание, великий уравновешиватель страданий, призвало на помощь то чувство, которое служит для человека критерием объективного, – осязание.

Осязание, в котором был скоплен весь опыт человека о реальностях вещей, слившись со зрением, стало линией, формой, гранью, перспективой.

Растворившись в отвлеченной геометрии форм, зрение перестало быть болью, а стало знанием.

Так человек снова стал слепым.

Наше зрение, которым мы пользуемся каждую минуту, не есть виденье. Это лишь бессознательная логическая работа, беглое чтение иероглифов привычной обстановки, которые мы различаем по внешним признакам, как слова в книге. Обычно мы не видим глазами, мы лишь собираем материалы, отмечаем и группируем.

Из этих качеств нашего зрения вытекает неизбежность сосуществования двух стихий живописи: одной синтетической, основанной на том опыте, который наш глаз унаследовал от осязания, и другой аналитической, существующей новыми прозрениями глаза.

Если первая нас успокаивает и дает то ощущение гармонии, которое обычно считается необходимым свойством

истинной красоты, то другая тревожит и срывает с нашего глаза те покровы знания, под которыми успокоился для нас зрительный мир.

Поэтому, когда мы *впервые* останавливаемся перед картинами новых мастеров, то в наш мозг врываются вихри огня и красок и нам снова приходится переживать страдания слепого существа, которое впервые стало безумно зрением.

Когда эстетическое чувство, жаждущее успокоения и гармонии, протестует, зрячий человек, не подозревающий о том, что он слеп, негодует, поносит новую живопись скверными словами и утверждает, что «в природе так никогда не бывает».

В сущности ни аналитическая, ни синтетическая живопись не могут существовать отдельно одна от другой, они существуют в каждой картине. Но преобладает одна из них соответственно исканиям художника.

Раньше художники искали смысла видимого, в конце же XIX века они начали стремиться увидеть новое. Первых можно сравнить с оратором, произносящим вдохновенную речь, а вторых с поэтом, раскрывающим новые миры в звуке отдельного слова.

Старый художник, рисуя лицо человека, стремился познать его индивидуальность, его личный характер, новый же в том же лице видит лишь поле преломления света и противупоставление красок и, изучая их, прозревает через них мировые законы зрения. Кто из них правее — вопрос праздный. Но если синтетическая живопись понятнее и приятнее для зрителя, то путь художника-аналитика труднее и трагичнее.

Марсель Швоб в одной из своих «Вымышленных жизней» такими словами рассказывает жизнь живописца Паоло Учелло:[2]

«Учелло не заботился о реальности вещей, но лишь об их разнообразии и о бесконечности линий; он рисовал синие поля и красные города, рыцарей в черных доспехах, на лошадях из черного дерева и с огневеющими ноздрями и копья, подобные лучам солнца, устремленные во все концы неба.

Он составлял круги, делил углы, исследовал все создания во всех их видах, он ходил спрашивать объяснения про-

блем Эвклида у своего друга математика Джиованни Маннетти;[3] после он запирался и покрывал листы бумаги точками и дугами. Он постоянно занимался архитектурой, но вовсе не для того, чтобы строить.

Он ограничивался тем, что намечал направление линий от фундамента до верхних карнизов, пересечения прямых линий, схождения сводов к их ключу, ракурсы потолочных балок, которые расширялись веерами, сходились в одну точку в глубине длинных зал. Он изображал всех животных, их движения, людей для того лишь, чтобы свести их к простейшим линиям.

Затем, подобно алхимику, который топит металлы и элементы и в их сплавках ищет золота, Учелло сливал все формы в плавильную печь форм. Он их соединял, комбинировал, плавил, чтобы найти простейшую форму, от которой зависели бы остальные. Он думал, что можно упростить все линии до единой идеальной формы. Он хотел познать мир так, как он отражается в глазу Господа, который видит все фигуры лучащимися из единого сложного центра.

Кругом него жили и творили Гиберти, делла Роббиа, Брунеллески, Донателло,[4] каждый гордый своим искусством и презирая бедного Учелло с его манией перспективы, с его голодным домом, полным пауков. Но Учелло был еще более горд, чем они. С каждой новой комбинацией линий он мечтал, что нашел метод творчества. Своей целью он ставил не подражание природе, но власть свободно создавать вещи. Так он жил, и его тяжело думающая голова была всегда завернута в плащ. Он не замечал того, что он ел и что он был и стал вполне подобен отшельнику. Однажды в поле около старых камней, заросших травой, он встретил девушку в венке из цветов. Она была одета в длинное платье, стянутое у пояса бледной лентой, и движения ее были гибки, как стебли, которые она гнула. Ее звали Сельваджия, и она улыбнулась Учелло. Он отметил изгиб ее улыбки. А когда она посмотрела на него, он увидел все маленькие линии ее ресниц, кружки ее зрачков, и изгиб ее век, и тонкие завитки ее волос, и он представил себе мысленно различные положения венка, который был на ее голове. Но Сельваджия не знала об этом,

потому что ей было тринадцать лет. Она взяла Учелло за руку и полюбила его. Учелло увел ее в свой дом.

Целые дни она сидела на корточках перед стеной, на которой Учелло чертил вселенские формы. Никогда она не могла понять, почему он больше любил смотреть на прямые и дугообразные линии, чем на нежное ее лицо, которое тянулось к нему.

Утром она просыпалась раньше Учелло и радовалась, видя себя окруженной нарисованными птицами и зверями. Учелло нарисовал ее губы, ее глаза, ее волосы, ее руки, отметил все положения ее тела; но он не написал с нее портрета, как делали другие художники, когда любили женщину.

Ибо Учелло не знал радости ограничиваться индивидуальностью. Все формы и движения Сельваджии были брошены в плавильную печь форм вместе с движениями животных, линиями растений и камней, лучами света, извивами дыма и морских волн. И, не думая о Сельваджии, Учелло оставался склоненным над плавильною печью форм.

Между тем в доме Учелло нечего было есть. Сельваджия не посмела об этом сказать ни Донателло, ни другим. Она замолчала и умерла. Учелло зачертил фигуру ее окоченевшего тела и сочетанье ее худеньких ручек и линию ее бедных замкнувшихся глаз. Он не знал, что она умерла: впрочем, он настолько же не знал, что она была жива. Эти новые отмеченные формы он кинул туда же, где были все формы, им собранные.

Учелло стал стар, и никто не понимал его картин. В них видели сплетение кривых линий. В них невозможно было больше различить ни земли, ни растений, ни животных, ни людей. Уже в течение многих лет работал он над своим лучшим творением, которое он укрывал от всех глаз. Оно должно было обнять все его исследования и стать верным ликом его концепции. Учелло кончил свою картину, когда ему было 80 лет. Он позвал Донателло и благоговейно раскрыл ее перед ним. Донателло воскликнул: «О, Паоло, закрой свою картину!» Учелло стал спрашивать великого скульптора, но тот не прибавил ни слова. Таким образом Учелло узнал, что он со-

творил чудо. Но Донателло не видал ничего, кроме бессвязного клубка линий.

Несколько лет спустя Паоло Учелло нашли мертвым от истощения на его одре. Лицо его лучилось морщинами. Глаза остановились на познанной тайне. В плотно сжатой руке он держал клочок бумаги, покрытый переплетеньями, которые шли от центра к окружности и от окружности возвращались к центру».

Эта жизнь глубоко напоминает жизнь Сезанна, как мы знаем ее по Клоду Лантье в романе Зола «L'œuvre»,[5] и жизнь Ван-Гога, как она раскрывается из его переписки.

Клод Лантье – Сезанн пишет, точно так же как Учелло, портрет своего умершего ребенка, и толпа на выставке издевается над его вещью. Ван-Гог в своих письмах в каком-то экстазе переименовывает целыми страницами имена красок, которыми он пишет свои этюды.

Паоло Учелло искал смысла линии, Ван-Гог и Сезанн искали смысла красок.

До прекрасного, трогательного и жалкого безумия Сезанна и Ван-Гога живопись дошла через импрессионизм. Это был длинный путь.

Своим предком импрессионисты именуют Делакруа. Делакруа, зачарованный Тицианом и Веронезом, искал лишь большей яркости и полноты красок, ударяя, как литавры, друг о друга дополнительные тона. Но его сущностью оставались не краски, а романтический пафос композиций.

Эдуард Манэ пошел от испанцев: от Веласкеза и Гойи, и слишком любил и ценил личность. Первое поколение импрессионистов – Кл. Моне, Сизлей, Ренуар – еще не переживало трагедии Учелло. Для них живопись была радостным, простым и наивным искусством.

В тот знаменательный для французского искусства день, когда в маленьком голландском городке Саандаме юный Клод Моне,[6] разворачивая купленный им в лавке кусок сыра, увидел, что он завернут в рисунок, который был первой японской гравюрой, попавшейся ему на глаза, и был так потрясен неожиданным откровением красок, что от радости мог лишь

несколько раз воскликнуть «черт побери! черт побери!», в этот день импрессионизм родился [7] и стал существовать.

Правда, японское искусство Гонкуры открыли двадцатилетием раньше [8] и уже в слове создавали то, что впоследствии стало импрессионистским пейзажем, но кто читал Гонкуров в то время – в начале семидесятых годов? И молодые художники, так же как Клод Моне, не только не видали, но и не слыхали ничего о японском искусстве. Нужна была лишь эта маленькая гравюра Корена,[9] изображавшая стадо диких коз, измятая и запачканная голландским сыром, чтобы серая плева сошла с глаз европейской живописи.[10] Зарождение импрессионизма было радостно, как ранняя весна Ренессанса. Первые импрессионисты не строили никаких сложных теорий.

Они вышли на свет из темной комнаты и по-детски радовались свету и краскам и передавали наивно и точно, как примитивы plein-air'а, лишь то, что они видели, не заботясь ни о каких обобщениях и углублениях.

Казалось бы, что судьба Учелло суждена была той группе, что пошла за ними и дала научное обоснование их теориям, – неоимпрессионистам: Сейра, Синьяку, Люсу, Рюиссельбергу,[11] но это было не то. Неоимпрессионисты вовсе не искали в самой живописи новых законов света. Они лишь применили готовые научные теории Гельмгольтца, Шеврёля к живописи,[12] созданной Моне, и стали писать ярко, логично, но холодно и утратили солнечный лиризм первых импрессионистов.

Судьба Учелло была суждена Сезанну и Ван-Гогу.

Сезанн – это Савонаролла современной живописи.[13] На искупительном костре своего творчества он сжег все внешне красивое, все маскарадные наряды и маски, все чары века сего. Это аскет, подвижник, иконоборец. Его живопись это обнаженная правда. Не правда ослепительного впечатления, как у импрессионистов, а скучная и некрасивая правда упорной работы, от которой начинает мутиться в глазах, фигуры кривятся, краски становятся жестяными и грязными. В нем несокрушимый порыв творческой воли и глубокое отчаянье работы.

В мире линий и красок, точно так же как и в мире слова, существуют *«клише»*: готовые фразы, употребляющиеся в речи как простые слова. Для понимания речи клише необходимы. В то время как обилие их делает речь плоской и пустой, полное отсутствие их ведет к темноте и непонятности произведения, к мученичеству художника. Таким мучеником был Маллармэ во вторую половину своего творчества, такое же мученичество – картины Сезанна.

Грубая и жестокая живопись Сезанна так же глубоко утончена, как поэзия Маллармэ, как искания Учелло. Сезанна оценили раньше всего, еще со времени первого героического похода Гюисманса,[14] как изобретателя *natures mortes* – синей скатерти, фаянсовых тарелок и красных яблок. Это было самое доступное в нем.

Безотрадные пейзажи его, написанные тяжелыми глыбами, точно грубая мозаика из потускневшей жести, цинка, съеденного кислотами, и зацветшей меди, уже труднее приемлемы для глаза. Точно так же, как Учелло прозревал свои безотрадные круги, сечения и кривые в полноте расцвета итальянского Ренессанса, точно так же Сезанн свои тусклые жестяные пейзажи, написанные с такой титанической силой, видел под сияющим золотом провансальского солнца.

Сила же, вложенная им в его портреты, почти недоступна пониманию того глаза, который не привык жить распластанным на полотне. В этих портретах страшная правда галлюцинации глаза, пресыщенного работой, ослепшего от внимательного вглядыванья. Фигуры их кривы, лица скошены, глаза не поставлены на место; даже внешнюю правильность рисунка, даже соблюдение анатомического скелета Сезанн-подвижник отвергает как непростительную роскошь, пошлое клише знания.

Пустынник Пафнутий в «Таис» Анатоля Франса, после того как он потряс своим обличающим словом душу юной александрийской куртизанки и на костре заставил ее сжечь ее сокровища, в течение целого дня волочит за собой по раскаленным пескам ее, измученную и кающуюся, и наконец оборачивается и плюет ей в лицо святым христианским плевком. Портреты Сезанна таят в себе оскорбительность,

необузданную грубость, пламенеющую чистоту и святость такого плевка. В них дух всесожжения, пламень великолепного аскетизма. Сезанну можно удивляться; но можно ли его полюбить? А вместе с тем по широте и полноте колорита чувствуется, что, приди Сезанн в другую эпоху, когда надо было не разрушать старые клише, а произносить пышные и красивые речи, он бы говорил не менее звучными октавами, чем Веронез, не менее законченными стансами, чем Тициан.

В этом его отличие от *Ван-Гога.* В какую бы эпоху расцвета Ван-Гог ни пришел на землю,[15] он всегда остался бы тем же Ван-Гогом, эпилептиком красок, тем же человеком с бледно-желтым бескровным лицом, с жалкими бесцветными глазами, в синей шапке с черным мехом и кровавой повязкой вокруг головы, как на его известном автопортрете, где он написал себя с отрезанным ухом.

История этого портрета кажется эпизодом из жизни Учелло. Это было в Арле. Ван-Гог работал до экстаза. Он настойчиво звал к себе Гогена из Бретани. Гоген приехал. Они поселились в одной комнате и работали вместе, рядом, как два слона, регулярно, без отдыха, без передышки, каждый делая по два этюда, ни о чем друг с другом не говоря, ни о чем не думая, кроме красок. В это время Ван-Гог стал тихо сходить с ума. Однажды, когда Гоген ушел на работу, он отрезал себе бритвой правое ухо до самого корня, отнес его в полицейский комиссариат и, вернувшись домой, сел перед зеркалом писать свой портрет, четко отмечая эффект темно-зеленой куртки на бирюзово-зеленом фоне стены, красноватый японский эстамп, желтое деревянное окно и нервные подергиванья боли на своем бескровном лице. Через несколько дней он по собственному побуждению отправился в психиатрическую лечебницу, откуда писал Гогену: «Приезжай сюда. Здесь тебя тоже вылечат».

После он выздоровел и снова писал копченые селедки в бронзовых и синих тонах, пронизанные светом подсолнечники на зелено-голубом фоне. Однажды он вышел на этюды с холстами, но, не дойдя до того места, где обычно садился писать, достал револьвер и выстрелил себе в живот. Он не

упал, но дошел до ближайшего кафе, сел на табурет посреди комнаты и попросил сходить за доктором. Тогда только заметили около него лужу крови. «И это не сорвалось?» – спросил он врача. Когда же тот ответил ему, что рана смертельна, Ван-Гог спросил табака, набил трубку и, сидя согнувшись на табурете, долго и тяжело затягивался, пока не упал мертвый, не произнеся больше ни слова.

В лице Сезанна и Ван-Гога аналитическая живопись дошла до последних пределов психологических возможностей. Дух современного человека не мог дольше выдержать язвы на свет разверстого, ничем не защищенного глаза.

Такова судьба всех искателей философского камня в области искусства. Их жизнь всегда тесна, душна и трагична. А пригоршни драгоценностей, ими оставленные (драгоценностей, которые никогда не радовали их самих, потому что не о них они мечтали), они таят в себе роковые чары заклятых ожерелий и перстней, несущих с собою злой рок и жажду смерти. Произведения эти так напитаны горьким хмелем их души, что в том тревожном восторге, который внушают они, невозможно отделить эстетического наслаждения воплощенными формами от острой жалости и удивления к их судьбе. Так, рассматривая старинное здание, нельзя определить, что волнует больше: гармония ли архитектурных линий или исторические воспоминания.

Рядом с этими мучениками новой живописи, с этими «побежденными, чьи сердца переполнены пеплом печали», стоит героическая фигура завоевателя империй – Гогена. Он один из могучего племени легендарных полубогов и героев. Если он не царь современной живописи, то он «царский сын». (К нему так идет это имя, которое граф Гобино употреблял для обозначения сверхчеловека.[16] Этот блестящий и парадоксальный мыслитель, имевший такое влияние на Ницше, воспитал свой ум в Персии у древнейших горнов восточной мудрости, и это имя, переносящее в страны «тысячи одной ночи», звучало для него проще, человечнее и горделивее, чем отвлеченное понятие «сверхчеловека». Царский сын на самом деле может быть сыном купца или сыном крестьянина,

но всё же он царский сын, потому что он молод, предприимчив, силен, свободен, жаждет завоевания новых царств.)

Гоген был царским сыном.

В жилах Гогена текла кровь, сгустевшая под перуанским солнцем, и в сердце его вспыхивали древние мечты о золоте и пурпуре. Ему должны были грезиться походы Кортэса, его душе должно было узывно говорить то мгновение, когда Пизарро, дойдя до Тихого океана, по пояс вошел в воду со знаменем в руках и объявил океан под властью святой Марии Пречистой.

Его жажду золота не могли удовлетворить желтые подсолнечники Ван-Гога на бирюзовом фоне, а его тоску по пурпуру и блеску – красные яблоки и фаянсовые тарелки Сезанна на голубой скатерти.

Его кровь задыхалась среди этих импрессионистических мелочей, среди этих искусственных трамплинов света, в которых Ван-Гог и Сезанн искали философского камня живописи.

Гогену не нужно было философского камня. Он любил простое, реальное, конкретное, человеческое. Он любил вещество и его формы, а не идею. Он искал вовсе не новой живописи, а новых ликов жизни. И когда он нашел их, полюбил и понял, тогда он мимоходом создал и новую живопись.

Глубокая истина заключается в том, что искусство в противоположность философскому мышлению изображает лишь индивидуальное и жаждет лишь исключительного. Оно не обобщает явления, оно индивидуализирует их.

На дверях лабиринта предательски перепутаны надписи: те, кто прямо идут на поиски отвлеченных идей, принципов и систем, те попадают в липкие сети маленьких вещей, серых и будничных, тарелок и яблок Сезанна, чертежей Учелло и копченых селедок Ван-Гога; те же, кто, не заботясь об общем, влюбляются в вещи и готовы всем своим бессмертием пожертвовать за преходящие формы этого мира, те находят играя философский камень, превращающий в золото все, к чему ни прикасаются они.

Гоген ушел из Европы в поисках не за живописью, а за новой жизнью. Он нашел ее в Океании, там, где самое старое

земное человечество, человечество трижды доисторической Лемурии,[17] сохранило наивную свежесть первой юности Земли.

Он оставил Бретань, где работал вместе с Ван-Гогом, Серюзье и Морисом Дени,[18] и уехал на Таити.

Это было восьмого июня (он отметил этот день, как важное событие в своей жизни), когда он вступил на землю Таити.[19] Оглядевшись, он не мог не заметить, что этот остров лишь вершина горы, затопленной во время последнего всемирного Потопа. Таити переживал тревожные дни: последний король острова был болен,[20] и темные пятна, выступавшие на горе в час заката, предвещали его смерть. Вместе с королем умирали последние скрепы древнего царства. Во время похорон короля Гогена призвали помогать королеве [21] украшать залу, в которой совершалась церемония. По ночам он слушал погребальные песни, которые пел весь народ, и они звучали для него слаще Патетической симфонии. После он ушел из столицы Папеэте, где было слишком много европейцев, в глубину острова и нашел для себя хижину в округе Матаиэа. Хижина стояла на плече горы, а кругом было море.

Прежде всего, поселившись в ней, он познал одиночество и молчание таитийской ночи, от которой был отделен лишь легким наметом пальмовых листьев. Утром он увидел на море пирогу и в ней нагую женщину.

На пурпурной земле лежали желтые, как бы металлические листья, складывавшиеся в узорные знаки священного письма. И он прочел в них слово Atna, что по-маорийски значит Бог.

Так в первый день были преподаны ему молчание, нагота и имя Божье.

На другой день он почувствовал голод, но увидал, что здесь ничего нельзя купить за деньги и что, хотя пища висит на деревьях и кишит в море, но он не умеет достать ее. Тогда к хижине его подошла маленькая девочка и поставила пред ним вареные овощи и свежие плоды. А когда он насытился, мимо него прошел человек и спросил: «Paia?» (сыт ли ты?).

И Гоген спросил себя в первый раз, кто дикарь: они или он?

Он пытался писать. Но пейзаж с его свободными, дикими красками ослеплял его. Он не решался сказать на полотне то, что видели его глаза.

В его хижину пришла женщина и стала рассматривать фотографии, развешанные на стенах. «Олимпию» Эдуарда Манэ она рассматривала с особым интересом.

– Она нравится тебе?

– Да, она очень красива. Она твоя жена?

И тогда Гоген солгал и признал себя мужем прекрасной Олимпии.

Эта женщина согласилась, чтобы он написал портрет.

Она не была красива согласно европейским канонам красоты. Она была прекрасна; черты ее лица были гармоничны, углы рождались от пересечения изогнутых линий, как на портретах Рафаэля, и рот ее был вылеплен скульптором, который в одну линию сумел вложить всю радость и все страдания одновременно. Он работал страстно и торопливо, читая в чертах ее лица и в глубине ее глаз тысячелетия неведомой ему жизни.

Он начал понимать язык таитян и во всем стал подобен людям, жившим рядом с ним. И они приняли его и стали смотреть как на своего. Один из его новых друзей однажды сказал ему: «Ты не такой, как все. Ты можешь то, чего другие не могут. Ты приносишь *пользу* людям».

Это слово больше всего поразило Гогена. Это был первый человек, из уст которого он услыхал, что *художник – полезен.*

Из черного и розового дерева он вырезал фигуры людей и богов, и его стали звать на острове «человеком, который делает людей».

В нем возникло желание найти себе жену. Он сел на лошадь и поехал на другой край острова.

Когда он проезжал через округ Фаонэ, один старик сказал ему с порога своего дома: «Эй, человек, который делает людей, иди есть с нами».

– Я иду искать себе жену, – ответил он на вопрос, куда идет он.

– Хочешь взять мою дочь? Она молода, красива и здорова.

– Приведи ее.

На ней было прозрачное платье из розовой кисеи, чрез которую были видны ее золотистые плечи и грудь, которая была заострена двумя твердыми розовыми сосцами. Ей было тринадцать лет, как Сельваджии. Ее звали Теура.

– Ты не боишься меня? – спросил Гоген.

– Aita! (нет).

– Хочешь всегда жить в моем доме?

– Eha! (да).

Так Теура стала его женой.

Теура была смешлива и грустна одновременно. Она говорила мало. Сперва они внимательно изучали друг друга. Но в то время как через несколько дней он почувствовал, что Теура читает в его душе, как в открытой книге, сам он увидел, что в ее юной и древней душе таятся неразрешимые для европейца тайны. Он полюбил Теуру и сказал ей об этом. Она же засмеялась, потому что уже знала это. И Теура полюбила его, но не говорила об этом. Она помогала ему в работе и научила многому, чего он не знал.

Однажды, когда, ушед на целый день в город, он вернулся позднею ночью, то застал Теуру в темной комнате, лежащей на груди, с зрачками безмерно расширенными от ужаса. Она смотрела на него и не узнавала. Страх ее был могуч, передавался ему; когда она пришла в себя, она сказала ему голосом, в котором дрожали рыданья:

– Никогда не оставляй меня одну без огня.

– Мы, французы, ничего не боимся, – сказал Гоген. Но это была ложь, потому что в этот час ему открылось познание великого страха, которым живо человечество.

Теура научила его именам богов страшных и могучих, которые сотворили мир и правят им; она сказала ему имена звезд и планет и спела ему старые легенды. И он чувствовал, что миллионы поколений древнейшего из человечеств говорят с ним ее младенческим лепетом. У него же не было тех знаний, которыми он мог бы обогатить ее. Он пытался объяснить ей, что земля движется вокруг солнца, но не мог.

В словах же маорийских легенд он нашел семена и прообразы всех идей и научных теорий, которыми гордится европейская наука.

Однажды, когда начался лов рыбы, Гогену посчастливилось вытащить две чудовищных скумбрии. Это заслужило ему большое почтение между островитянами, так как счастье есть величайшая из добродетелей. Но в то же время он уловил за своей спиной легкий смех. Крючок его лесы оба раза впился рыбе в нижнюю челюсть, что указывало на неверность жены во время отсутствия мужа.

– Хорошо ли ты провела этот день со своим любовником? – спросил он у Теуры.

– У меня нет любовника.

– Ты лжешь. Рыба сказала.

Тогда Теура медленно поднялась и пристально поглядела на него. Ее детское лицо вдруг преобразилось таким внутренним светом мистической торжественности, величия и тайны, что Гоген ясно почувствовал, что «*Некто Властный стоит между ними*», и против воли его пронизал трепет веры.

Теура тихо заперла дверь и, ставши посреди комнаты, громким голосом начала произносить слова молитвы:

Спаси меня! спаси меня!
Вот вечер... это вечер богов!
Господи, остереги меня!
От вражьей чары, дурного совета охрани меня!
От довременной могилы, от злого навета охрани меня!
От спора и свары охрани меня!
Мир да царит между нами!
Господи, охрани меня от диких воителей,
От того, кто бродит в ночи,
От того, кто навевает ужас,
От того, чьи волосы стоят дыбом.
Чтобы я и душа моя были живы,
Господи.

В эту ночь Гоген молился грозным божествам древнего острова, затерянного среди необъятного океана, и, как ребенок, повторял за Теурой слова молитвы.

В этот вечер, когда сокровенная душа мира раскрылась ему в трепете веры и ужаса, он получил последнее посвящение искусства и теперь мог творить, как творили безыменные мастера, создавшие древнее священное искусство.

Во время всемирной выставки в Чикаго[22] были получены в художественном отделе большие свитки полотен. Их развернули, и никто не мог понять их смысла. Это были странные и дикие сочетания ослепительных красок: синей, оранжевой и пурпурно-алой. Члены жюри приняли их сперва за наглую шутку какого-нибудь рапэна,[23] но, когда на пакете прочли неизвестное имя отправителя: «Гоген, Таити», то все догадались сразу, что перед ними драгоценные образцы доисторической живописи. И картины Гогена были повешены на почетном месте в отделе Мексиканских древностей.

Еще два раза возвращался Гоген в Европу. Но европейцы не понимали его картин, а прежние его друзья стали ему чужды.

В последний раз он был в Париже постаревший и больной. Когда-то в Бретани в одном порту матросы оскорбили женщину, с которой он шел. Гоген избил десятерых, но одиннадцатый раздробил ему колено ударом тяжелого сабо. Теперь эта нога отказывалась служить.

Он уехал умирать на Таити.

Когда же он умер, миссионеры сожгли оставшиеся после него картины и изображения богов, вырезанные им из дерева.

РОССИЯ

ИНДИВИДУАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

Существует ли в действительности то противоречие, которое требует выбирать между индивидуализмом и традицией?[1]

Разве не связаны они оба органическим законом развития, и разве индивидуализм – этот тонкий культурный цветок – может вырасти вне того плодотворного и насыщенного перегноя, который называется традицией?

В искусстве, кроме языка демотического, общедоступного, которым пользуются все, есть еще другой, скрытый язык – язык символов, образов, который в сущности и составляет истинный язык искусства независимо от подразделений искусства на речь, на пластику...

Мы все пользуемся этим языком бессознательно. Но у этого языка есть свои законы и уставы, настолько же нерушимые, как законы и уставы грамматической речи.

Этот гиероглифический язык искусства развивается медленно, постепенным накоплением и постепенным изменением, и внутреннее чувство художника так же протестует против варваризмов новых символов, как и против варваризмов языка.

Канонические формы искусства в своей сущности сводятся к законам этого гиератического языка образов. И работа их развития идет так же бессознательно, как и работа над развитием языка.

Искусство в настоящее время может говорить только этим двухстепенным языком, и признание этого вторичного языка символов и образов есть уже признание канона.

Канон в искусстве ограничивает только выдумку.

Выдумка же, бесспорно принадлежащая к благородным свойствам человеческого мозга, должна быть выведена из области субъективного искусства, которое в существе своем есть исповедь души.

Работа художника не должна сосредоточиваться на выдумке, потому что эта область должна быть предпослана заранее. У каждого произведения индивидуалистического искусства всегда есть корень, лежащий в одной из мировых легенд искусства, потому что именно там лежит ключ к пониманию гиератического языка.

Индивидуализм может создаться только на почве традиции, потому что индивидуалистическое искусство может возникнуть только при вполне развившемся языке символов и образов.

Дух художника должен подчиниться канону, потому что, принимая канон, он этим приобщается к народному творчеству и раскрывает родники своего бессознательного.

Нужна была изначала данная узкая и длинная глыба мрамора, чтобы Микеланджело нашел в ней напряженную тетиву своего Давида.[2]

Никогда не следует забывать слова Гёте о том, что творчество – это самоограничение.[3]

Канон в искусстве не есть нечто мертвое и непреложное. Он постоянно растет и совершенствуется. Противоречие между живым духом и каноном то самое, которое есть между постепенным развитием человеческого организма вообще и постоянным ритмическим возвращением в него беглой искры индивидуального сознания, вспыхивающей между рождением и смертью.

Но канон жив и плодотворен только тогда, когда есть борьба против него, другими словами, когда дух не помещается целиком в своем теле и рамки канона дрожат от напряжения внутренних творческих сил.

Когда нет борьбы против канона, – то нет и искусства.

Канон – это тюрьма.

Но великая мечта о свободе может родиться только в тюрьме и цепях. Символ нашей – европейской – свободы – скованный Прометей.

Цепи на теле – крылья нашего духа.

Цепи – это наше тело.

Мечта должна *воплотиться* в художественном произведении. *Воплотиться*, то есть сознательно связать себя канонически непреложными законами развития живых форм, гранями рождения и смерти, – умалиться для того, чтобы вырасти.

Мечта должна пройти чрез материю и грехопадение, потому что каждое произведение искусства есть грехопадение мечты.

Гёте говорит: «Дух, воплощаясь, должен помрачиться и ограничиться».

Земная смерть есть радость Бога.
Он сходит в мир, чтоб умереть.[4]

В совершенствовании вечный и зрящий дух должен сокращаться до периодического заключения в панцирь пяти раздельных чувств.

Для мечты художественной так же необходима последовательность развития внешней формы, как для воплощения духа вся постепенная смена эволюции от минералов до растений и до животных форм.

Необходимо это долгое, постепенное накопление одной черты на другую, миллионы лет кропотливой работы от поколения к поколению, чтобы создать себе настоящее тело. Необходима та ежедневная тупоумная консервативность, которая только в перспективе тысячелетий оказывается гениальностью.

Иначе формы воплощения не получат необходимой земной устойчивости, не смогут сделаться сознательными пересоздателями земной природы, и художественные мечты останутся смутными и незаконными обитателями человеческой сферы, подобные легионам невоплотившихся духов, которые бродят и маются в земной области и для случайных выявлений должны на время овладевать телом других созданий, сами имея формы смутные, неопределенные и меняющиеся.

Но, принимая насущную необходимость художественных канонов, в чем же мы найдем оправдание революционного индивидуализма?

То, что было сказано о грехопадении мечты, воплощенной в художественное произведение, относится и к самому человеку.

Потому что и сам человек – воплощенная и ограниченная мечта Величайшего Поэта.

В мире совершается два противоположных течения.

Божественный Дух погружается постепенно в материю, постепенно отказывается от себя для того, чтобы погаснуть совершенно в безднах материи, что выражено в словах Платона о «мировой душе, распятой на кресте мирового тела».[5]

И тогда материя, преображенная и самосознавшая, начинает свое восхождение к вечному Духу.

Именно здесь рождается индивидуальность, потому что сознание индивидуальности – это свойство просветленной материи.

Божество лишено индивидуальности. Поэтому земная смерть есть радость Бога – он сходит в мир, чтобы умереть.

Самосохранение лежит в основе материи. Поэтому основное свойство индивидуализма – самосохранение.

Но индивидуальность должна преодолеть силу самосохранения и добровольной жертвой, добровольным отказом от своей личности найти свое высшее самоутверждение, точно так же как вечный Дух должен умереть земной смертью, чтобы найти свою индивидуальность.

Нисхождение духа в материю – инволюция духа – совершается ритмическим самоограничением.

Восхождение просветленной материи – эволюция духа – совершается ритмическим самопожертвованием.

Две противоположные силы самосохранения и самопожертвования делают эволюцию трагическим восшествием индивидуальности, соответствующим крестному нисхождению Духа.

Но Дух, самоограничиваясь, жертвует не всего себя: только один луч солнца уходит в материю – не Бог, а сын Бо-

жий воплощается на земле, в то же время как человек в своем восхождении должен целиком, безвозвратно отрешиться от самого себя, чтобы подняться на новую ступень. Поэтому жертва человеческая больше, чем жертва Божественная.

Тот, кто отдает свою индивидуальность, снова найдет ее. Тот, кто будет хранить, — потеряет.

Семя, если не умрет, не принесет плода.[6]

Таков закон.

Индивидуализм — это семя.

У семени уже нет прямой физической связи с прошлым. Оно заключено в самом себе и таит возможность возникновения целого мира. То, что в Средние века было доступно художественной общине, теперь потенциально заложено в личности. Но эта потенциальность должна быть еще выявлена.

Семя должно истлеть в земле, чтобы стать великим ветвистым деревом.

В основе каждого великого искусства лежит индивидуализм, но индивидуализм не самодовлеющий, а преодолевший самого себя, отказавшийся от себя ради своего плода.

Переходя здесь к вопросу об индивидуализме наших дней, мы замечаем, что наш индивидуализм содержит в себе в высшей степени элемент самосохранения и совершенно чужд идеи самопожертвования, что доказывает только, что наш индивидуализм еще далеко не достиг своих конечных и предельных точек развития.[7]

В Средние века и в эпоху Ренессанса искусство пластическое жило в самом сердце народной жизни и творило все вещи, которые окружали человека.

В тяжелый перелом демократического создания Европы, когда новый Демон, имя которому Машина, вступил в человеческую жизнь и стал творить вещи и обстановку человека, художники отступили от жизни и потеряли непосредственную творческую связь с ней. Произошло разделение художника и ремесленника, неведомое раньше. Художникам, для того чтобы спаси себя в том абстрактном и безвоздушном пространстве, в котором они очутились, надо было для самосохранения замкнуться в свой индивидуализм.

В XIX веке искусство стало перед жизнью, потому что оно перестало быть внутри жизни.

Освободительного движения в искусстве XIX века не было, и нет его и до сих пор; то, что мы называем движением освободительным, на самом деле было движением охранительным: но охранялась здесь не традиция искусства, а обособленное положение художников, стоявших вне жизни. Общее чувство было боязнь запачкаться об эту фабричную и мещанскую жизнь, которая заполонила все формы жизни. Художники отступили перед мещанством и провозгласили индивидуализм как догмат неслияния с жизнью.

Щиты, которыми защищался индивидуализм, были почерк, маска и имя.

В дальнейшем своем развитии индивидуализму предстоит преодолеть свое имя. Это будет той жертвой человеческой, которая подымет его на новую ступень.

Индивидуальность должна перелиться целиком в художественное произведение и умереть в нем.

Великое народное искусство всегда бывает безымянным.

Имя только тогда имеет смысл, когда оно служит знаменем.

Когда идет борьба против окостенелых форм, знамёна необходимы. Душа летит за этими лоскутами, ныряющими в вихрях сражений.

Но когда борьба прошла и наступает время созидательной работы, знамя, развевающееся над мирной мастерской, становится простой торговой рекламой.

В настоящее время художникам не нужно больше знамен. Свободные искания в искусстве завоевали свое существование, но художники продолжают стараться прежде всего создать себе имя – фабричную марку, которая отмечала бы всё вышедшее из рук художника.[8]

В моменты высшего развития народного искусства имя всегда исчезает. В готическом искусстве XIII века почти нет имени.

Маска или почерк в своей области равносильны имени.

Самосохранение мешает общей работе, которая возможна только при свободно установившейся иерархии искусства.

В те эпохи, когда каждый стремится создать свою маску и свой почерк, не может возникнуть общего стиля.

В эти эпохи исчезает возможность честного пережевывания уже раз сделанной работы, в котором лежит основа постепенного совершенствования стиля, на котором зиждется несокрушимый фундамент каждого великого здания.

Кроме того, имя создает понятие «плагиата» – явление в высшей степени вредное для искусства – угрозу, висящую над головой каждого современного художника.

То, что теперь называется «плагиатом» в искусстве, есть основа преемственной связи между художниками.

Есть две стадии понимания идеи.

Идея может быть понята логически и принята умом как истина, но это еще не делает человека ее обладателем.

Но есть момент, когда эта же идея вдруг становится частью его самого, воспринимается органически, и тогда это его идея, она стала зерном и дала росток. И если форма цветка даже до полного тождества совпадет с известной уже в человечестве формой, этот цветок все-таки будет его собственным и не будет плагиатом.

Какому извращенному мещанством уму могли прийти в голову безумные мысли, что идея может принадлежать кому-нибудь? В прошлые века имя плагиата существовало, но оно имело совершенно иное значение, чем теперь.

В XVII в. Пьер Бейль давал такое определение плагиату:

«Совершить плагиат это значит украсть из дому не только мебель и картины, но унести с собой и веник и пыль».[9]

Совершающим плагиат был тот, кто грабил без вкуса и без разбора идейные обиталища.

Тот же, кто брал с выбором только необходимое для своего труда, совершал поступок вполне законный.

Индивидуализм современного искусства, воплощенный в *имени*, создал небывалое по разрушительной силе понятие плагиата.

Кроме этих трех преград современного искусства, Имени, Маски и Плагиата, у живописи есть еще одна форма, которая служит первопричиной современной небывалой смуты в области изобразительного искусства.

Это то, что вся область искусства, раньше создававшая вещи, теперь перешла в писание картин.

С тех пор как в изобразительных искусствах установилась самодовлеющая форма картины, не связанной ни с каким определенным местом, легко переносимая, заключаемая в любую раму, развитие живописи пошло неизбежно совершенно новым путем.

Картина, существовавшая первоначально как фреска, т. е. вынимавшая всю стену, стала постепенно окном, прорубавшим отверстие в стене.

В этой своей стадии картина находилась в органической связи с архитектурной логикой всего здания.

Размеры, форма и орнамент рамы позволяют нам проследить эту архитектурную зависимость картины.

Но когда в XIX веке началось фабрично-промышленное движение, заставившее художников отступить от жизни, то картина как форма художественного произведения получила самостоятельное значение и совершенно утратила свою связь с комнатой и со стеной.

Картина стала символическим окном души и этим дала громадный простор развитию индивидуалистического искусства.

Но, с другой стороны, для нее не оказалось больше места в человеческом жилище, заполненном современными вещами – этими некрещеными детьми мещанства и машины – Хама и Демона.

Художники, объявившие, что они не согласны с жизнью, стали вежливо и осторожно писать ее портреты, стараясь вульгарность общего выражения физиономии заменить яркими красками, сияющими на ее лице, нездоровым лицам пролетариев придать характер древнего проклятия, а бессмысленным глазам кокоток диаболический пламень соблазна.

Но все они делали одно и то же, писали картины никому не нужные, которых некуда повесить в европейском жилище, которые совершенно не подходят к характеру современной комнаты, для которых, как для неизлечимых сумасшедших, приходится строить специальные дома и запирать их туда.

Одним словом, благодаря установившейся форме картины, художник перестал быть создателем материальной сферы, окружающей человека, и стал только ее описателем, ее портретистом.

Пластическое искусство только до тех пор может быть велико, пока оно непосредственно интимно связано с материалом – это лежит опять-таки в самой сущности идеи воплощения, которая должна «помрачиться и ограничиться», и тогда грубая глыба материи просияет внутренним светом.

Эволюции формы, как я уже говорил, которая все больше и больше освобождает идею в ее первобытной чистоте, предшествует инволюция – погружение духа в материю – нисхождение идеи в черную бездну материала, в котором она должна претвориться.

Таинство художественной техники в том, что художник приходит к глухонемой и слепой материи и любовным насилием заставляет стать вещей и зрячей.

Не художник говорит, но материя сама свои слова говорит, пробужденная им. Он может только вызвать те слова, которые уже потенциально живут в материале.

Поэтому материал грубый, упорный, не приспособленный к обработке будет говорить слова более глубокие и проникновенные, чем материал гибкий и податливый, потому что свободно рожденный выше культурного раба.

Масляные краски – это именно тот раб, который отравил современное искусство.*

Приготовленные руками и рецептами того самого хама, которого ненавидит художник, безмолвно покорные, как публичная женщина, каждому его желанию, они затаили в

* Говоря о масляных красках, я говорю только о масляных красках, приготовленных фабрикой, потому что масляные краски, растираемые руками самого художника или его учениками, в существе своем были совершенно иными элементами.

себе свободную легкость пошлости и затягивают на этот путь каждое несознательное движение руки.

В материале грубом есть свое бессознательное творчество, которому художник может без страха отдаться, грубый материал сам направит руку художника в момент его слабости.

Масляные краски лишили художника великой стихии бессознательного творчества.

Подобно машине, масляные краски являются мощным Демоном на службе человека. Этот Демон подчинен математическому сознанию человека, и если это сознание ослабевает, то Демон становится выше человека, и тогда он уводит его из области искусства в царство хама.

Масляные краски заставили выйти художников из области бессознательных прозрений вдохновения в область волевую и сознательную. Если мы с этой точки зрения взглянем на современное состояние живописи, то многое станет нам ясным.

Эта сознательность работы, необходимая при масляных красках, повела к тому, что живопись вступила на путь опытов и проб.

Вначале я уже говорил о двухстепенности языка, которым говорит искусство, о том, что следует различать язык слов от языка символов и образов, язык простого рисунка и краски от языка стиля, от языка сложных художественных приемов.

Первая степень языка основана на напоминании о реальностях мира, а вторая — на напоминании о раньше созданных произведениях искусства.

Первая степень сводится неизбежно к простейшим словам и междометиям, каковые и были главным делом импрессионистов. Они восклицали: «Свет!» «Воздух!» «Небо!» «Полдень!» «Тень!», подобно Сирене в рассказе Жюля Леметра,[10] язык которой ограничивался только именами стихий и простейших явлений стихийной жизни.

Реальная заслуга их великой работы в том, что они дали точное определение слов, отметивши и определивши каждое понятие своей собственной индивидуальностью.

Живописная работа нашего времени сводится к установлению и определению слов и символов.

Это работа создания языка, но современному искусству неизвестна плавная и ритмическая речь старых мастеров. Но для будущего искусства приготовлен нами словарь таких размеров, каким еще никогда не пользовалось ни одно искусство прошлых веков.[11]

Задача искусства лежит не в том, чтобы быть зеркальным отражением своей эпохи, а в том, чтобы в каждый момент преображать, просветлять и творить окружающую природу.

Искусство есть оправдание жизни. То, что отмечено кистью или словом, то оправдано и стало видимо.

Люди не видят те вещи и явления, которые не отмечены восклицательным знаком художника.

А восклицательный знак не есть ли типографический символ языка св. Духа?

Творческий акт – это нисхождение духа в материю. Он мучителен и радостен, потому что он крестное нисхождение Бога в материю. Мечта, воплотившись, потенциальною пребывает в теле своем.

Тогда наступает новый акт творчества – восприятие художественного произведения зрителем или слушателем. Начинается восхождение духа.

«Понимание – это отблеск творчества», – говорил Вилье де Лиль-Адан. Эти слова только предчувствие истины, потому что то, что мы называем восприятием и пониманием, на самом деле есть самоопределение художественного произведения, которое сознало само себя в душе зрителя.

Жизнь художественного произведения и его воздействия совершенно независимы от воли и планов его создавшего.

Самосознание произведения искусства в душе народной есть факт более торжественный и важный, чем акт творчества.

Конечная цель искусства в том, чтобы *каждый* стал пересоздателем и творцом окружающей природы, будь он творцом или ступенью самосознания художественного произведения.

Итак, вот основные положения этой статьи.[12]

1) Традиция и канон – это не мертвые механические формы, а живой и вечно растущий язык символов и образов. И только на нем может возникнуть индивидуалистическое искусство.

2) Индивидуализм возникает из чувства самосохранения, но только тогда он достигает крайней точки своего развития, когда добровольным отказом от себя находит свое высшее самоутверждение.

3) Современные художники для того, чтобы достичь этих крайних и высших точек индивидуализма, должны отказаться от своего имени и от своего земного лица, чтобы вся личность целиком перелилась в художественное произведение и угасла в нем так, как Дух угасает в безднах материи.

4) Конечная цель искусства в том, чтобы *каждый* стал пересоздателем окружающей природы, будь он творцом, помрачившимся и ограничившимся в своем художественном произведении, или ступенью самосознания художественного произведения.

5) Ложное положение пластических искусств в наше время заключается в том, что художник и ремесленник перестали быть одним лицом; поэтому творчество вещей, окружающих человека, перешло в руки фабрики, и художники потеряли возможность активного и непосредственного пересоздания окружающей жизни.

6) Ложь современной живописи не в ее приемах и методах, которые в существе своем все и остроумны и истинны, а в том, что она обречена на единственную форму воплощения: картину, написанную масляными красками и заключенную в раму, – картину, которая абсолютно чужда обстановке и архитектуре современного жилища.

7) Масляные краски лишили живопись интимного общения с материалом и стихии бессознательного творчества.

«ОСКОЛКИ СВЯТЫХ ЧУДЕС»

Большое искусство всегда радостно.

Это единственный, быть может, критерий, по которому можно отличить временное, малое искусство от искусства вечного.

Пусть идея, воплощенная в нем, будет трагична, но уже в том, что она воплощена, – есть великая радость. Радость искусства – это радость воплощения. Это радость найденных форм.

Созерцая четкую линию гор на вечернем небе, мы не думаем ни о трагизме геологических переворотов, выдвинувших тот кряж из глубины земли, ни о безысходности устремлений огненных духов, творящих землю: мы пьем лишь радость примирения законченных форм.

Так же радуемся мы, созерцая мрамор Ниобеи, и уже радостью постигаем трагический пафос, в нем воплощенный.[1]

Наивное ликование души, радость, одна лишь радость может помочь нам разобраться во многоликих, многооких и многоцветных мельканиях современного искусства.

Эта субъективная, столь произвольная, по-видимому, оценка – единственно возможная и непогрешимая по отношению к современности.

Ведь в жизни художественного произведения таинство понимания так же значительно, как и таинство творчества. Эти два мгновения равносильны, как мужское и женское начало во мгновении зачатия. Переживающий радостно созерцания создает не меньше, чем творящий. Понимание это женская стихия, которая в радостном трепете принимает в себе творческое семя мужественного духа. Произведение же искусства в своем окончательном воплощении рождается уже пониманием.[2]

Большое искусство может быть самим солнцем и может быть одним лишь из утренних или одним лишь из закатных лучей его; но всегда остается оно большим солнечным искусством, которого никогда нельзя смешать с лучами и светами земных огней.

На выставке «Союза» дух радуется о «Версалях» Бенуа [3] и его эскизах к «Павильону Армиды»; [4] и не знаешь, радость ли это о самом солнце или о закатных лучах его.

Нельзя смотреть на эскизы «Павильона Армиды», мысленно не переживая самого балета. Они лишь напоминание о той пышности, которая доступна художнику, творящему не на бумаге, а играющему живым человеческим телом, тканями и золотом.

В «Павильоне Армиды» Бенуа воскресил ту величавую пышность большого зрелища, которая недоступна и неизвестна нашему времени, великолепие придворных празднеств старых королевских дворов, всю полноту оттенков древнего пурпура, сверкание сказочных сокровищ и необузданность геометрических фантазий Пиранези.

Ему ведомы магические слова, имеющие власть воскрешать минувшее, и душа его избыточна светом древних солнц искусства.

Ореолы заходящих солнц всегда пышнее и величавее, более обременены пурпуром и золотом, чем девственные пальцы утренних зорь, расплетающих гирлянды чайных роз.

К кому из крупных художников этих двух выставок (по существу своему нераздельных) мы ни подойдем: к Бенуа ли, к Сомову, к Серову, к Богаевскому, к Головину, к Добужинскому – на всех них лучи заходящих солнц, все они упоены вечерним светом Старой Европы.

Подражают ли они Европе или повторяют ее?

Нет. Это явление в русском искусстве глубже и значительнее – его нельзя замыкать в рамки этих узких понятий: подражания и повторения.

От слов Версилова в «Подростке» поведу я свою мысль.

Версилов говорит:

«Выехав из России, я тоже продолжал служить ей, лишь расширив идею. Но служа так, я служил ей гораздо больше, чем если бы я был всего только русским, подобно тому как француз был тогда всего только французом, а немец немцем. В Европе этого пока еще не поймут. Европа создала благородные типы француза, англичанина, немца, но о будущем своем человеке она почти еще ничего не знает. И кажется, пока еще знать не хочет.

Всякий француз может служить не только своей Франции, но и человечеству под тем лишь условием, что останется наиболее французом, равно – англичанин и немец. Один лишь русский, даже в наше время, т. е. гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Русскому Европа так же драгоценна, как и Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О, более! Нельзя более любить Россию, чем люблю я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их – мне милее, чем Россия. О, русским дороги эти старые, чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира, эти осколки святых чудес; и это нам дороже, чем им самим».[5]

Если эти слова справедливы вообще для русской культуры, то значение их возрастет во сто крат, если применить их к русскому искусству.

Но почему так: почему русский становится гораздо более русским тогда, когда он принимает старое европейское солнце в свою душу?

Подобно тому как человек, вступая в мир через двери рождения, повторяет <в> себе бессознательно и вкратце всю историю развития вселенной от кольцеобразных туманностей до психических переживаний имен и народов, выявляющихся в его детских играх,[6] так и наше русское искусство в гигантских сокращениях и обобщениях повторяет историю европейского искусства и в этой таинственной игре кует уже свою индивидуальность и произносит уже свои слова.

Версилов говорит о «высшем культурном типе», который создался в России: «нас может быть всего тысяча человек, может более, может менее, но вся Россия жила пока лишь для того, чтобы произвести эту тысячу».

Но если мы станем говорить не о всей культуре, а об искусстве, то цифра эта еще сократится. Тех, кто в России несет в себе древнее солнце искусств, не тысяча и не сотня, а десяток.

Слова Достоевского как бы идут вразрез с очевидностью, с действительностью; русские, которых встречаем теперь в Европе, необразованные и дикие, они не ценят европейской старины, не любят старых камней, не умеют слиться с иными формами жизни, не проникают ни в душу, ни в быт Европы, в оценку исторических явлений вносят поверхностные критерии политического мгновения, а русские художники в их массе отвергают традиции, не ценят школ и вносят жгучесть анархии в ту область, где все строй и цельность и равновесие, и в то же время истина в том, что русская идея, та, о которой говорит Достоевский устами Версилова, сознает себя в десятке, а не в этих миллионах, в том десятке, который целует с трепетом «старые, чужие камни».

Александр Бенуа самый ценный и самый характерный представитель этого «десятка» в наши дни, как в своем искусстве, так и в своей критической деятельности. Он в нем то «солнечное сплетение», от которого расходится нервная дрожь.

Поучительно сравнить его с теми из западных живописцев, которые обрекли себя тем же эпохам, что он, – но своим, не чужим эпохам, например с самым проникновенным из художников исторического Версаля – Лобром.[7]

С недосягаемой утонченностью письма проникает он во внутреннюю жизнь вещей и передает неуловимый трепет, случайное биение, взмахи пыльных крыл, живущих в старых залах с помутневшими зеркалами.

Здесь вскрывается глубокая разница исторического возраста искусства.

Бенуа никогда не достигает этого глубинного проникновения в жизнь вещей. Он из вещи создает эпоху во всей широте.

Лобр же не ищет передачи эпохи, он уходит в самую вещь, замыкается в вещи, и изнутри таинственный мир, затаившийся в ней, просветляет ее. Это культура, замкнувшаяся в формы. Форма здесь уже целиком облекла дух и сделалась его полным бесконечно пластическим выражением. Всё стало клавишем, нотой, знаком, буквой, символом. Всё сузилось и этим стало глубже, проникновеннее, утонченнее!

Бенуа дитя совсем иной эпохи уже по самой манере письма – широкой, гибкой и резкой. В то время как Лобр целые столетия прошлого вписывает в тонкие детали каких-нибудь бронзовых орнаментов, украшающих ножку стола. Бенуа из каждого перекрестка Версальского парка создает широкую историческую панораму.

Еще характернее будет сопоставление Александра Бенуа с Анри де Ренье. Лобр может казаться слишком исключительным в своем пристрастии к залам Версаля и в своем таланте ясновидца вещей.

Но вот самый латинский по духу из всех современных французских поэтов, самый законченный по форме и зачарованный тою же эпохой, как и Бенуа, – итальянским и французским XVIII веком. XVIII век сквозит в каждом из романов А. де Ренье.

Когда читаешь его, то кажется, что смотришь на зеркальную прозрачность струистого ручья; на поверхности его текущих зеркал отражаются вершины деревьев, облака и небо, а сквозь них сквозит дно, камни и трава.

Так сквозь современность сквозит у Анри де Ренье старая Франция, и оба миража сливаются в легком, двойственном, текучем видении. И прошлое непрестанно сквозит через настоящее, улегчая и опрозрачивая его.

В нашем искусстве этого еще почти не может быть. В нашей жизни еще нет магических зеркал, сквозь которые непрестанно и естественно сквозила бы старина. Когда Бенуа понадобилось в «Павильоне Армиды» дать эту двойственную

прозрачность сна и действительности, то ему пришлось взять 30-е годы и уже их опрозрачить XVII веком. Между тем как для Анри де Ренье всегда есть выход в XVIII век из настоящей минуты.

Как дети в мудром таинстве игры бессознательно переживают тысячелетия человеческой истории, так русские художники невольно и почти бессознательно, одним творческим инстинктом увлекаемые к игре стилями и формами прошлых веков, обобщают и резюмируют столетие европейского искусства в широко охватывающих исторических панорамах.

Национальная русская способность «перевоплощения» сводится именно к этому таланту широких исторических обобщений,[8] скорее даже сокращений. Обобщение, которое представляет для европейского ума один из наиболее трудных и ответственных актов, для нас является естественным, инстинктивным движением мысли, которое мы совершаем ежеминутно со всей дерзновенностью детского неведения.

Конечно, мы еще дети по отношению к той исторической задаче, которая возложена на нас. И в нашем искусстве вся переимчивость и вся самобытная гениальность детской игры.

Игра – это органическое переживание духа, поэтому, несмотря на всю эклектическую внешность его, наше искусство никогда не было эклектично.

Мы органически переживаем стиль начала XIX века в искусстве Сомова, Людовика XIV – в Бенуа, русские лубочные картинки – в Добужинском, архаическую Грецию – в Баксте, который, быть может, даже полнее и бездумнее других умеет отдаваться мудрой игре.

Законченный образец органического переживания целого исторического цикла национального искусства дает зала Головина (на выставке «Нового общества»), в которой собраны все его эскизы и рисунки для постановки «Кармен».[9]

Каждый из этих беглых и ярких рисунков резюмирует в себе страницы испанской истории. В Испании искусство всегда имело дело с человеком во весь рост, уединенным, как

колючий кактус среди серой пустыни. От Веласкеза до Зулоаги[10] – всюду эта изолированность темной человеческой фигуры и темная полнота тонов, иногда разорванная обезумевшей яркостью тканей.

То, чего достиг Головин в своих быстро начерченных фигурах и тонах костюмов, не могло быть достигнуто сознательным усилием – это слишком широко, органично и обильно, чтобы быть сознательным. Он играл в мудрую, декоративную игру, и под его кистью прошли все основные психологические моменты испанской живописи.

Да, русский художник тем больше становится русским художником, чем больше сокровищ Запада несет он в своей душе, чем больше воплощается он во француза XVIII века, испанца XVI века или в итальянца – XV-го.

На каких россыпях Врубель – величайший из великих, не собрал своих сокровищ, и с какой демонической обольстительной щедростью сеял он их и раскидывал в своей гениальной игре. Даже в этих четырех холстах, извлеченных из пыльного хлама забытой мастерской,[11] что висят на выставке нового искусства, сколько тысячелетий искусства можно прочесть в них.

Необъятно широк, громаден и разнообразен тот фундамент, на котором строится русское искусство. Он сложен из громадных монолитов самых драгоценных горных пород, из кристаллов, которые целые вечности росли в глубинах человеческих пещер.

Не потому ли так скучны, сухи и ограниченны, так «безрадостны» те живописцы, которые хотят быть русскими, не становясь европейцами. Какое уныние царствует во втором этаже «Союза», где висят А. Васнецов, Малютин, Кустодиев, Переплетчиков, Виноградов и др.

Они скучны и неинтересны, как дети, которые, позабыв «святые игрушки», начнут говорить о жизни и о реальностях ее. Пальма первенства в этой области принадлежит бесспорно Кустодиеву, с его «веселящимися пейзанами», «сознательными священниками», «купеческой инфантой» и хитреньким Городецким.[12]

А стоит художнику, например такому скромному и уединенному художнику, как Яремич, подойти к «старым чужим камням Версаля,[13] и его краски, его рисунок приобретают глубокий, строгий тон и подобающую величавость стиля.

Этой яркой юности русского духа хочется противопоставить другой возраст искусства.

В «Новом обществе» среди нескольких портретистов-поляков выставлен автопортрет Слевинского:[14] один из тех портретов, которые остаются в истории искусства и служат после смерти их авторов украшением Лувров и Эрмитажей. Этот портрет висит там как бы для того, чтобы оттенить истинный характер русского искусства.

Мы переживаем европейскую историю всею буйностью нашего непочатого будущего,[15] и потому в прошлом мы улавливаем то изобилие, полноту и насыщенность, которая так бросается в глаза при сравнении Бенуа с Лобром. Совершенно иное чувствуется в польском искусстве. Здесь важно не столько различие национального духа, сколько иной исторический возраст.

Слевинский впитал в себя европейскую культуру не меньше, чем Бенуа или Сомов, но претворил ее не будущим, а всем скорбным прошлым своей национальной истории.

Как законченный кристалл, до краев полный темной мерцающей влагой скорби, этот портрет человека в желтой шляпе, на черно-синем фоне, написанный тремя-четырьмя до конца примиренными тонами. Он никогда не покинет нашего глаза и неотвратимо вспомнится в минуты самых грустных раздумий.

И радость о воплощенном осенит дух при этом воспоминании.

ФАРФОР И РЕВОЛЮЦИЯ

Я хочу говорить не о выставках, а об отдельных художниках. Петербургские художественные выставки этого сезона производят впечатление скудное и неопределенное. Новых сил этот год не вынес на поверхность. В работах старых мастеров – междувременье. Кажется, точно никто ни над чем в этом году не работал: на выставках видишь только эскизы, повторения и варианты. Сомов выставил только старую фарфоровую группу в новом варианте.[1]

Людвиг Берне когда-то в своих беседах с Гейне произнес несколько саркастических тирад о несовместимости фарфора и революции и с желчной иронией обвинял австрийскую полицию в том, что она через своего агента подсунула ему фарфоровый сервиз, и с тех пор ему сразу пришлось понизить тон в своей газете, так как его всегда останавливала мысль: а что будет с фарфором, если придется бежать из Германии после этой статьи?[2]

Быть может, сомовские фарфоры не имели бы той цены и обаяния, если бы они появились в менее бурное время. В них не было бы той прелести мимолетности и беспомощности, которая придает такую безнадежность улыбке вечной грации и вкуса, сияющей в них.

Несовместимость фарфора и революции придает только неизъяснимую ценность фарфору. Только на фоне террора легкомысленная и, казалось, поверхностная улыбка XVIII века приобрела глубину, смысл и значение вечного и глубочайшего момента в развитии духа человеческого.

Поэтому какой неожиданной и острой показалась нам поэзия и музыка Кузмина, так странно – именно в год террора – вошедшего в русское искусство.[3] В искусстве Кузмина есть тоже конечная антиномичность фарфора и революции,

и поэтому она имеет права на наше внимание и нашу любовь. Не случайно Шенье и Парни писали свои благоуханнейшие поэмы в тюрьмах Конвента.[4]

Буйное междувременье благоприятствовало русской поэзии. Я говорю не о политических мотивах – они как прямое и логическое следствие нашего времени не так интересны, а о тех лирических, чисто личных мотивах, которые вдруг зазвучали с такой силой и в «Эросе» Вячеслава Иванова, и «Снежной маске» Блока, и в «Яри» Городецкого,[5] точно душа дала какую-то новую трещину. Тем, кто следит за течением революции, должны быть дороги не непосредственные отклики искусства на политические темы, а именно эти невидимые, но новые трещины духа, которые, будучи антиномичны революционному движению, свидетельствуют с неоспоримостью, что душа разверзлась и пробиваются к сознанию и совсем новые струи, и очень древние воспоминания.

Но для живописи это брожение в тайниках духа далеко не так благоприятно, как для поэзии. Общее впечатление русской живописи то, что художникам за этот год работать было некогда и неудобно. Только те из художников работали долго, серьезно и много, которые жили вне России.

Работал Александр Бенуа, проживший этот год в Версале, а лето в Бретани.[6] Работал серьезно, строго и стильно над «своим» Версалем. В его работе тяжелый и богатый слиток исторических воспоминаний, перевоплощений, стилей и настроений, что придает произведениям его особую терпкость вкуса, требующую от зрителя серьезной исторической подготовки и знаний. Аллеи и фонтаны Версаля развертываются для него с широкой повествовательной суровостью, подобные страницам летописи гневного Сен-Симона.[7] К его акварелям хочется сделать исторические комментарии, примечания и ссылки то на такую-то страницу таких-то мемуаров, то на такую-то фигуру такого-то версальского мастера. Самый чистый лиризм своей души он облекает в тяжелый плащ исторической эрудиции.

Совершенно иное напряжение творчества было в трех маленьких картинах Н.В. Досекина, почему-то совершенно

не обративших на себя внимания ни публики, ни критики, ни художников. Впрочем, достоинства этих картин были такого рода, что только художники могли оценить их.

Среди картин, бывших в «Союзе»[8] и носивших на себе печать торопливости, неотделанности, недодуманности, свойственной тревожной эпохе, вещи Досекина выделялись своей крайне сконцентрированной силой, сжатостью, художественной энергией, слой за слоем легшей на одно полотно.

В трех маленьких полотнах, изображавших Сену в туманный день, улицу St. Jaques поздним вечером и дворец Дожей в зеленом мутном свете, Н.В. Досекин сконцентрировал несколько широких живописных задач, разрешил и доказал их.

Одинокий, отчетливый и ясный ум чистого аналитика разрешил три труднейших задачи освещения. Он разрешил их односторонне, как может разрешать их теоретик искусства: он достиг полного обмана глаза. Он последовательно и неуклонно вел научные требования импрессионизма до конечных его выводов. Художник-скупец, он годами обдумывал каждый мазок, скептически точный мозг реми-де-гурмоновского типа, он не дал места ни порыву лирического чувства, ни декоративной красоте линий, он отшлифовал свои вещи со всех сторон, как граненые камни, исчислил отношение каждого полутона и с надменной скромностью математика, знающего безупречность своих формул, выставил плод нескольких лет непрестанного напряжения своей воли.

Художественное впечатление произведений Досекина диаметрально противоположно гениальной импровизации Головина, выставившего портрет Шаляпина в роли Демона, гигантское полотно, написанное в два сеанса. Этот срок – два сеанса – очень важен. Он дает тот широкий размах, который был только в живописи al fresco,[9] которая по самому свойству своего быстро засыхавшего материала требовала импровизаторской уверенности в работе и широкого, резко определенного рисунка.

Портрет Шаляпина написан с микельанджеловской силой и пафосом. И в то же время и досекинская многолетняя работа, и мгновенное вдохновение Головина приковывают глаз одинаковым напряжением творческой силы, напряжением, которое покоряет себе только своей сосредоточенностью в одном пункте. У Головина этот пункт – сосредоточия силы, ограниченность времени, у Досекина – ограниченность пространства.

ЗОЛОТОЙ ВЕК

Самое величавое, самое радостное, самое пророчественное, что принесло нам искусство в этом году, – это четыре картины К. Богаевского на выставке «Нового Общества» и танцы детей Айседоры Дункан.

И творчество Богаевского и обнаженные фигуры танцующих детей звучат в нашей душе одним и тем же призывом.

За этими прозрачными тканями коротких хитонов не встают ли строгие очертания Древней Земли? И в глубине этих пронизанных утренним светом пейзажей зачарованный не жаждет ли глаз легких хороводов танцующих детей?

Несовместимые – что соединяет их в едином трепете радости, как не то, что они пророчествуют об одном и том же – о золотом веке человечества?

Вспоминают или пророчествуют?

Не все равно ли...

Это виденья Древней Земли, раскрытые Богаевским!

Дымами клубятся алтари над утренней землей. Я знаю эти плоскогорья-жертвенники. В Крыму в пустынной области мертвых городов, воздвигших свои циклопические стены на высотах Чуфут-Кале и Тепе-Кермена, прозрел их Богаевский. Но глаз художника выявляет слова, не произнесенные природой.

В окрестностях Барселоны, за грядами волнистых холмов, коронованных рощами пиний, священная высится гора Монсеррато, святая святых Испании, гора, на которой невидимо собираются рыцари святого Грааля.[1] В складке плеча ее таится монастырь, из которого к небу подымались самые жертвенные молитвы католического мира. Поэт и алхимик гордый, философ и странник, балеарский Фауст XIII века, канонизированный римскою церковью, – Раймонд Люллий

замышлял здесь свою «Ars Magna»[2] и св. Игнатий Лойола здесь творил свою великую грезу о земном устроительстве церкви.

Кто же подсказал Богаевскому линии по изгибам холмов, эту алтарную гору св. Грааля, эти жертвенные дымы, возложенные нечеловеческими руками?

Пустынями восточной части Крыма, Киммериан печальною областью[3] рождены картины Богаевского. Но они не повторение пустыни, они как фата-моргана, как галлюцинации страдающей земли, что встают над пустыней в экстазах утреннего света.

Как в настоящих миражах, зеркальные озера, приподымающие линию горизонта, отражают в себе торжественно грустные купы деревьев и цепи гор, подобные замкам гигантов. Многоколонные города сияющими видениями венчают холмы, и не знает глаз, сложены ли они из мрамора или сотканы предполуденным зноем.

Новое, искусству прошлого века неведомое чувство земли вносит Богаевский в область пейзажа.

Его картины – новая грань в области духа, новая веха на пути человеческого сознания, указание искусству нашего времени.

Если искать предшественников его на этом пути, то надо перешагнуть через все искусство XIX века и вернуться к Клоду Лоррену.

Не случайно имя Клода Лоррена приходит на язык, когда начинаешь говорить о Богаевском. Имя Клода Лоррена священно для русского искусства теми вещими словами, которыми отметил его Достоевский. Вспомните эти слова, вложенные в уста Версилова в «Подростке».

«Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон, потому что я никогда не видал таких. В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу – “Асис и Галатея”; я же называл ее всегда “Золотым Веком”, сам не знаю почему.

Эта картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль. Я, впрочем, не знаю, что именно мне

снилось: точно так, как в картине, – уголок греческого Архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее, зовущее солнце... словами не передашь... Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью. Здесь был земной рай и боги сходили с небес и роднились с людьми... О! тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные, луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непочатых сил входил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей... Чудный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век – мечта самая невероятная из всех, которые были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою, все силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть...

...И всё это ощущение я как будто пережил в этом сне; скалы и море, и косые лучи заходящего солнца – всё это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, буквально омоченные слезами. Помню, что я был рад! Ощущение счастья, счастья мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое даже до боли; это была всечеловеческая любовь... И вот это заходящее солнце первого дня Европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня Европейского человечества!»[4]

И дальше, спустя несколько страниц Достоевский снова возвращается к картине Лоррена.

«... Я представляю себе, что бой кончился, борьба улеглась... Люди остались *одни*, как желали: великая прежняя идея оставила их; великий источник сил, до сих пор питавший и гревший их, отходил, как то величавое, зовущее солнце в картине Клода Лоррена, но это был уже как бы последний день человечества. И люди вдруг поняли, что остались совсем одни, и разом почувствовали свое великое сиротство. Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к

другу теснее и любовнее... Весь великий избыток прежней любви к Тому, который и был Бессмертье, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку. Они возлюбили бы землю и жизнь неудержимо и в той мере, с какой постепенно сознавали бы свою преходимость и конечность и уже особенной, не прежней любовью. Они стали бы замечать и открыли бы в природе такие явления и тайны, каких и не предполагали раньше, ибо смотрели бы на природу новыми глазами, взглядом любовника на возлюбленную... Они торопились бы любить, чтобы заглушить великую грусть в сердцах».[5]

Как многие из вещих снов Достоевского, лишь теперь стали понятны нам эти слова о Золотом Веке, о Зовущем Солнце.

Лишь теперь Зовущее Солнце зазвучало в искусстве так призывно, так грустно, так радостно: в картинах Богаевского и в плясках Айседоры.

Не странно ли, что именно Достоевский, ясновидец духа, слепой ко всему пластическому и красочному, произнес эти слова, указующие путь именно искусству пластическому?

Есть области на земле, которые внушают сиротливую безнадежную любовь к себе. Это те страны, где земля вочеловечилась, потому что человек много раз припадал с безумной нежностью к лону ее. Огненные свитки человеческой истории развертывались по этой земле, она обожжена прикосновением человеческой мысли и потому она прекрасна и пустынна.

Она не похожа на девственную, цветущую пустыню, еще не познавшую человека.

Пустыня, про которую я говорю, в грозном ритме, через тысячслетия наступает на плодородные долины человека, покрывая их саваном пыли и праха. Это пустыня, разделяющая шесть Трой, открытых Шлиманом,[6] шесть городов, из которых каждый вырастал на могильниках предыдущего и ничего не знал о других. Шесть раз на одном месте расцветал богатый город, шесть раз развалины его покрывались землею

и могильными травами. В этих местах лицо земли становится величаво и скорбно, как лицо старого человека.

Оцепеневшая, как долина Суда, лежит пустыня пред оком Господа, и человеческая мысль, живущая между землею и небом, ширится и растет между этих вечных зеркал.

Таково лицо римской Кампаньи, породившей Лоррена, такова «Киммериан печальная область», в которой возникло искусство Богаевского.

Художники XIX века с их «интимным пейзажем», с их «импрессионизмом» позабыли о юге, перестали понимать дух древней земли, перестали видеть лик земли. Прошлый век был веком познания севера. На его рубеже тени Оссиана[7] слились с радужными туманами Тёрнера. Байрон и Руссо открыли красоту альпийских озер. Открытие это имело гибельное влияние на историю европейского пейзажа.

Есть некая обратная пропорциональность между внешней красивостью местности и тем искусством, которое рождает она.

Душа художника вовсе не повторяет, не воссоздает красоту природы: она заканчивает незаконченное, наполняет пустоту, остающуюся в природе.

Должна быть особая строгая бедность земли, чтобы пробудилось творчество и искусство получило мощную полноту и подобающий пафос.

Великие расцветы искусства были созданы в бронзовой наготе скудных долин Греции, в скромной простоте холмов Тосканы и в унылом однообразии римской Кампаньи.

Пейзаж средней Европы с его линиями виньеточного характера и слишком яркими красками задушил на целое столетие европейскую живопись. Мы забыли, что у земли есть лицо. Мы забыли, что лишь на юге жива наша мечта о Золотом Веке. Искусство – это мираж, это галлюцинация земли, которая в нас видит свои сны. А миражи бродят только по лицу пустынь в мрачных экстазах полудней.

Что-то здесь осиротело,
Чей-то факел отсиял,
Чье-то счастье отлетело,
Кто-то пел и замолчал.[8]

Это говорит Вл. Соловьев про берега Троады, и то же можно сказать про каждую древнюю землю: и про римскую Кампанью, и про долины Арголиды, и про сожженные побережья восточного Крыма.

В душе художников, взращенных этими скудными странами, бродят прекраснейшие миражи человечества.

Именно здесь – в пустыне, осемененной гением отшедших поколений, человек особенно сознает свою «преходимость и конечность», здесь может он «возлюбить жизнь и землю неудержимо», здесь постигает он свое «великое сиротство».

Великое сиротство...

То, для чего западные поэты находили такие холодные слова, как *одиночество, раздельность*, русский дух именовал «Великим Сиротством»...

Люди осиротели Богом – т. е. впервые познали всю божественность, разлитую в мире, свою божественность, себя самих сиротливыми познали богами. Поняли, что путь к Богу лежит лишь через самих себя, через формы, через плоть, через любовь к текущему мгновению.

Весь великий избыток любви обратился на природу, на мир, на людей, на всякую былинку... Они возлюбили мир и землю неудержимо.

Смотрели на природу взглядом любовника на возлюбленную. *Торопились любить, чтобы заглушить великую грусть в сердце.*

Золотой Век может наступить лишь через великую грусть и чрез великое сиротство, когда человечество поймет, что познать дух можно лишь через те формы, в которых он воплощен, что мысль постигается лишь через слово, которое плоть ее, что безысходны и колдовские спирали прошедшего и устремленная стрела будущего, что нет через них выхода к вечному, что лишь в текущем мгновении есть выход; что «путь познания мира лежит через имена»; что мы видим лишь оковы Прометея и лишь через оковы его познаём свободный дух.

И тогда отчаянье одиночества перейдет в радостную грусть сиротства, в великую радость о каждой былинке, о каждом камне, о каждом проявлении бытия.

И вот мир принят во всех его реальностях и противоречиях, весь опрозрачен, каждая вещь, каждое явление стало словом, знаком, намеком, символом, напоминанием, радостью.

Величавое, зовущее солнце Клода Лоррена для Достоевского освещает одновременно и первый день человечества, и последнюю зарю его.

Это не случайность и не ошибка. В мечте о Золотом Веке нельзя различать прошлого и будущего. Золотой Век во мгновении.

Не это ли самое чувство с такой полнотой выражено Марселем Швобом во вдохновенных словах, открывающих «Livre de Monelle».

«Во мгновении созерцай все явления мира.
Люби во мгновение. Любовь, которая длится, станет противоречием.
Люби во мгновении. Любовь, которая длится, становится ненавистью.
Будь справедлив во мгновении. Справедливость, которая длится, становится насилием,
Будь счастлив во мгновении. Счастье, которое длится, становится несчастием.
Люби все мгновения и не ищи связи между явлениями.
Не старайся замедлить мгновения: умирание истомит тебя.
Видишь – каждое мгновение – это колыбель и могила: да будут же тебе каждое рожденье и каждая смерть – нежданны и необычайны.
Не говори: вот я жив, а завтра умру. Все сущее не дели на живое и умершее.
Скажи: ныне живу и умираю...»[9]

Радостная грусть, сиротливость мгновения и в золотых видениях Древней Земли Богаевского и нежных танцев детей Айседоры, и в строгой наготе земли, и в робкой наготе человеческого тела.

На них луч величавого, зовущего, уходящего солнца...

Или восходящего...

БЛИКИ

Выставка детских рисунков. В.Э. Борисов-Мусатов. Врубель

Выставка детских рисунков

Детям ли учиться у взрослых или взрослым у детей?

Тысячелетняя практика воспитания показывает, что взрослые не умеют толком ответить ни на один вопрос из тех, что задают им дети. Им нечему научить детей до тех пор, пока те сами не вырастут, то есть поглупеют до уровня взрослых.

Тогда и взрослые могут быть им полезны.

Взрослым же есть чему научиться от детей. Марсель Швоб глубоко верил, что взрослые придут наконец учиться к детям, придут *учиться играть*.[1]

Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра.[2] Художники ведь это только дети, которые не разучились играть. Гении – это те, которые сумели не вырасти.

Всё, что не игра, – то не искусство.

Почти в каждом произведении искусства золото игры смешано с оловянными и свинцовыми сплавами бездарных умствований взрослого человека.

На выставке детских рисунков – всё чистое золото искусства.

Первое впечатление, когда входишь в эту комнату детских рисунков: прозрачные, светло-золотистые тона, какие-то бледные весенние стебельки, весеннее, жидкое солнце, полевые травы и цветочки.

Есть таинственная связь примитивов с весною. Все цветочные орнаменты; все растительные украшения соборов XIII века, и предметов, и картин того времени, все они составлены лишь из ранних – апрельских цветов и трав.

Позже, в XIV и XV веках, появляются в орнаментах летние растения. А Ренессанс – это уже тяжелая и обильная

осень с гирляндами плодов и виноградных гроздий, с золотом созревших яблок, с пурпуром увядающих листьев.

Дети всё видят в светлых тонах, не будучи импрессионистами.

Каждая деталь в их рисунке – символ. Всё имеет значение. Правда, что мы не понимаем всего. Но ведь мы тупы, как все взрослые.

В.Э. Борисов-Мусатов

Есть художники, которые всю свою жизнь влюблены в одно лицо. Даже не в лицо, а в определенное выражение лица, которое волнует и тревожит их неотвратимо.

Этого выражения, этой черты, этого «изгиба пальца»[3] (кажется, так говорит Дмитрий Карамазов) они ищут в разных лицах и безнадежно стремятся воплотить в своем искусстве.

Их волнует отнюдь не красота, т. е. не то, что всеми считается красотой, а особая некрасивость. Этой некрасивости посвящают они всё свое творчество, украшают ее всеми сокровищами своего таланта, опрозрачивают, возводят ее на престол и силой своей любви создают из «некрасивости» новую Красоту.

В искусстве таких художников чувствуется особый волнующий трепет жизни. Так волнует только неистомный страстный порыв к осуществлению при полной безысходности устремлений, при полной невозможности окончательного воплощения чувства.

На циничном и тупом языке психиатров, милом полуобразованным интеллигентам, это явление называется «фетишизмом».

Боттичелли – классический пример такого художника, возведшего «некрасивость», его волновавшую, на престол мировой красоты.

Это есть и у Ван-Эйка, и у многих немецких, французских и итальянских примитивов.

Борисова-Мусатова я отношу к этой же группе чувственных, сантиментальных и волнующих художников.

Мусатов нашел свою «некрасивость» и был достаточно убедителен и талантлив, чтобы ему поверили. Он нашел свое лицо; он просветил, он освятил его.

В жизни он не нашел окончательного воплощения своего лица. Оно у него всегда раздваивается между двумя женскими лицами, в жизни друг на друга не похожими,[4] но почти сливающимися в одно лицо в его картинах. Все черты в них иные, но они – одно. Раздвоение это еще более усиливает грустную безысходность его искусства.

Всё, что он ни творил, – всё было лишь для прославления «некрасивости», его пронзившей. Это была очень русская, очень национальная некрасивость, и он украшал ее всем, чем мог, всем, что было ей к лицу, т. е. тем, что выделяло характер ее лица.

Конечно, он хорош как пейзажист. Но кто выделил бы его из тысяч хороших импрессионистов, если бы его пейзаж весь не был проникнут присутствием, близостью любимой им женщины, не был бы фоном для ее фигуры. Как бы ни казались иногда случайны фигуры на его пейзажах, – всегда пейзаж написан для них, а не они для пейзажа.

И помещичьи усадьбы, и запущенные сады, и беседки, и платья восемнадцатого века, и розовые облака – всё это он писал лишь потому, что они украшали и определяли любимое им выражение лица, волновавшую его «некрасивость».

Потому-то в нем так много лиризма и единства. Потому-то в нем так много того, что есть в хороших, немного устарелых, очень сантиментальных и грустных романсах, которые с таким чувством поются в глухой русской провинции.[5] Ведь он очень провинциален, и, быть может, это дает ему власть так наивно и смело подходить к нашему сердцу.

Врубель

Нечто общее есть между безумием Ницше и безумием Врубеля, в этом пребывании тела здесь на земле в то время, как гениальный дух уже покинул его, в этой страшной полусмерти, которая отмечает избранных. Точно дух переступил запретную грань и уже не мог вернуться в темницу тела.

Перед этими пятью незаконченными полотнами Врубеля, что висят на выставке «Нового общества»,[6] перед этими драгоценными холстами, извлеченными из сора мастерской, несколько раз приходилось слышать смех, гоготание и негодование на то, что «такую гадость принимают на выставку». Смеялись и негодовали каждый раз элегантно одетые господа и светские дамы. Неужели же невежество петербургской публики простирается до того, что она ничего не знает о безумии и слепоте Врубеля, о трагедии, постигшей русское искусство? Разве не подобает перед этими полотнами такое же молчание, как в той комнате, где умер Пушкин?

У Врубеля есть глубокое, органическое сродство духа с Лермонтовым. Его иллюстрации к Лермонтову не повторяют, а продолжают мысль поэта. Он шел по той дороге, которая на полпути оборвалась под ногами Лермонтова. Но и он не дошел по ней до конца. Его сродство с Лермонтовым в том выражении глаз, которое он ищет в лице «Демона», и в горьких, запекшихся губах. Врубель живописец одно-взгляда. Это страшно чувствуется на большом, незаконченном эскизе «Демона» на выставке «Нового общества», где закончены лишь одни глаза.

Врубель, как и Лермонтов, действительно понимал горы. В России Врубель единственный живописец гор. Я старался вспомнить, кто в живописи понял и воплотил горы. Не холмистую местность в характере Богаевского или Мэнара, а горы – вечные кристаллы земли.

И всплыло лишь два имени: Леонардо и Врубель.

У Леонардо на его фонах – эти иссиня-голубоватые полупрозрачные сталактиты скал, омытых потопом. Они разоблачают какие-то тайны земли и рождают смутные грезы о том прозрачном синем камне, из которого были построены города Атлантиды.

Горам Врубеля – лермонтовский стих: «Под ним Казбек, как грань алмаза, снегами вечными сиял».[7]

Его горы везде, как «грань алмаза», как кристаллы драгоценных камней.

Врубель всегда и во всем видел кристаллическое строение вещества: его ткани, его деревья, его лица, его фигуры — все кристаллично, все подчинено каким-то скрытым геометрическим законам, образующим и строящим материю.

Когда он пишет горы, он как бы снимает поверхностные покровы и обнажает сокровенную, сверкающую сущность земли.

Комната, в которой умер Пушкин

Один художественный критик возмущался тем, что в этой комнате развешана разная «импрессионистическая мазня».

Оскорбительные, несправедливые и неверные слова.

В этой комнате висят произведения Сомова, Бенуа, Добужинского, Яремича, барона Зедлера, стоит бюст Пушкина работы Шервуда и витрина с рукоделиями Сомовой-Михайловой.

Между этими художниками нет ни одного «импрессиониста».

Перед устроителями выставки была очень трудная и ответственная задача: что повесить в эту комнату; и, по-моему, они разрешили ее. В выборе вещей, в ней висящих, сказались тонкость, деликатность и глубокое уважение к тому, что совершилось в этой комнате.

В этой комнате висят лишь такие произведения, которые *могли бы быть понятны* Пушкину, если бы он увидел их. Не говорю о том – полюбил ли бы он их: об этом нельзя судить. Но они не оскорбили бы его вкуса.

Для меня нет сомнения, что вообще современное искусство оскорбило бы Пушкина. Не потому оскорбило бы, что оно плохо само по себе, а потому, что оно было бы ему глубоко чуждо. Ему был бы непонятен язык, на котором теперь говорят художники.

Если трудно проникнуть в дух прошлой эпохи, то еще в тысячу раз труднее постичь дух эпохи будущей.

Биографии великих критиков, доживших до глубокой старости, говорят об этом достаточно красноречиво. Самые чуткие из критиков еще могли ухватить одну, две смены идейных течений в искусстве, но приходило третье поколе-

ние и они уже переставали понимать. Сент-Бёв уже не мог оценить по достоинству ни Флобера, ни Гонкуров, а Рёскин не мог понять Уистлера.

Нет сомнения, что для Пушкина, любившего Канову и понимавшего пластическое искусство в его ультра-классической законченности, импрессионистическая живопись была бы нестерпима и казалась бы только крикливой и неряшливой, но не более понятны были бы ему и передвижничество и символизм.

Но деликатность устроителей «Союза» сказалась именно в том, что для его смертной комнаты они выбрали те произведения, которые могли быть ему понятны.

Рисунки К. Сомова к «Das Lesebuch der Marquise»[1] были бы близки лицейским годам поэта и той эпохе, когда он увлекался Парни. Та чувственность, что есть в произведениях Сомова, родственна духу молодого Пушкина.

«Купальня маркизы» и «Итальянская комедия» Бенуа, думаю, Пушкину были <бы> более понятны, чем большинству из современных зрителей.

В «Памятнике» (из серии рисунков А. Бенуа «Смерть»)[2] то же грустное спокойствие, что в элегиях последних лет Пушкина. Можно только пожалеть, что не весь цикл «Смерть» висит вместе в этой комнате, а разбросан по другим. В нем есть единство и законченность торжественного Реквиема. В нем тот же дух, что в «Послании к Вельможе».[3]

Готическая миниатюра Добужинского могла бы заинтересовать Пушкина, как страничка эпохи, его волновавшей.

«Версали» Яремича, если бы и не были ничем близки Пушкину – они бы не оскорбили его своими полными серыми тонами.

Гравюра на дереве,[4] отпечатанная на шелку, – барона Зедлера, понравилась бы ему благородством своего материала и красок. Даже японский характер, в котором она трактована, не был бы ему вполне чужд: глаза людей пушкинской эпохи уже были знакомы с искусством Дальнего Востока по севрским фарфорам, Япония уже незаметно проникла в искусство XVIII века.

А рукоделия Сомовой-Михайловой – эти старинные мешочки, расшитые лиловыми и красными розочками, свернутыми из шелка, уже конечно показались бы ему родными и знакомыми.

Где же во всех этих произведениях «импрессионистская мазня»?

Наиболее чуждым из всех художественных произведений, наиболее чуждым ему был бы его собственный бюст работы Шервуда.[5]

Сам себя он наверное не узнал бы в нем и потому не понял бы.

Это нисколько не говорит против самого произведения. Ведь для того, чтобы понять статую Шервуда, Пушкину надо было бы пройти всю эволюцию от Кановы до Родэна: пространство громадное – один из чудовищных скачков XIX века.

В бюсте Шервуда так много страстной лирики, которая в *скульптуре* была бы чужда Пушкину. (Нельзя забывать, что он любил Канову.)

Во взгляде Пушкина на бюсте Шервуда удивительно передана даль горизонтов. Он смотрит сквозь время. Это редкая скульптура по силе, вложенной в ее взгляд.

Эта сила взгляда еще не составила бы сама по себе ее ценности как скульптурного произведения – но в ней все линии, весь силуэт согласованы и подчинены этому устремлению взгляда.

Мне вспоминается один из бюстов Гюго работы Родэна. Не большой Гюго с гениями, прильнувшими к его ушам, а маленький бюст, одна мраморная голова. Раньше он стоял в музее Галлиера, а теперь, кажется, в Petit Palais.[6]

Рассматривая эту голову, сразу понимаешь, что Гюго стоит на берегу моря – на высоком обрывистом берегу: потому что глаза его смотрят на очень дальний горизонт, не умещающийся в пределах залы, в пределах города. А потом чувствуешь упругий морской ветер. Он в измятых волосах, в бороде.

Сразу вокруг этой головы встает законченный пейзаж: и вся даль океана, раскрывающаяся с обрывистых скал Гернсея,[7] и порыв ветра, и запах морской пены.

Это редкое свойство скульптуры: создавать свою атмосферу вокруг себя. Греки его не знали совсем: как по статуе цветущего периода греческой скульптуры определишь, где она стоит: в тени ли портика, или на песчаной площади, залитой солнцем? В зелени ли сада? в зале?

Иное в архаической скульптуре. Иное у египтян.

Там сразу видишь, у которых над головой разверсто звездное небо, которые облиты ливийским солнцем, которые придавлены потолком храма.

Вокруг них всегда своя атмосфера, свой свет, в какой бы обстановке они ни стояли.

Египтяне лепили воздух, облекавший тела, а греки лепили самое тело. Своя атмосфера есть и вокруг бюста Шервуда.

Это взгляд из-за гроба.

Памятник Толстому

Какой он должен быть? Я говорю не о способе почтить достойным образом память Толстого, а об чисто скульптурной задаче. Какой должна быть статуя Толстого на одной из площадей Москвы?

В чем смысл памятника? Лицо и фигура человека должны стать собственным его символом, символом его жизни и его исторического значения. Памятник скульптурный должен в конкретных формах земного лика художника или героя найти то, что было в нем вечного и соответствующего его историческому значению.

Так, например, представляя себе памятник Достоевского, я его вижу в арестантском халате, стоящим во весь рост, с кандалами на ногах, с обритой обнаженной головой. Но лицо его поднято к небу, и на нем почти экстатическая радость. Но в этих знаках не следует видеть намека политического. Обстоятельства жизни Достоевского дают только материал для символа всечеловеческого. То, что Достоевский был каторжником в Сибири, служит лишь прообразом того, что он был *каторжником земли*, что у него на ногах были цепи земных, низких страстей, что голова его была здесь обнажена и обрита, как голова раба, но он и в рабском виде и скованный воскликнул свою «Осанну». Такая символизация делает памятник законченным и общепонятным, т. е. понятным на разных планах: те, кто не смогут возвыситься до понимания мирового смысла судьбы Достоевского, поймут житейский трагизм его земной судьбы.

Памятник Льву Толстому должен быть *конным*.

Можно ли представить себя конным кого-нибудь из других русских писателей: Достоевского, Гоголя, Пушкина? Нет.

Даже Лермонтова нельзя представить себе конным, несмотря на всю его мужественность. А Льва Толстого можно.

Почему?

Припомните все знаменитые конные памятники: верокиевского Коллеоне в Венеции, Марка Аврелия на Капитолии, фальконетовского Петра и, наконец, Александра III – Трубецкого.[1] Они все конные, потому что изображают *героев воли*. Какая тяжелая, принижающая, все топчущая (копытом Атиллы!) воля выражена в коне Коллеоне! Воля мягкая и мудрая, воля умиротворяющая и уравновешенная в статуе Марка Аврелия, про которую прекрасно сказал Мицкевич, что он едет среди благословляющих его народов. И рядом в той же поэме Мицкевич ставит Петра,[2] вздыбившего своего коня на краю бездны. Конь Александра III – это воля упорная, тяжелая, сдерживающая.

Лев Толстой никогда не стал бы писателем мировым, если бы он был только художником; он захватил внимание земли напряженной борьбою своей воли, ушедшей в глубь самое себя. Есть рассказ про одного русского святого, что в то время, как он сосредоточенно и тихо молился у себя в келье, то вся изба кругом сотрясалась и ходила ходуном. Не то же ли самое в судьбе Толстого? Он тихо молится в Ясной Поляне, а Америка сотрясается!

Я вижу Толстого на крестьянской крепкой, грубоватой, но облагороженной ездоком лошади, без седла, в русской рубахе и мужицких портах с босыми ногами (вспомните ноги Марка Аврелия). Он должен быть стариком, но не дряхлым, как в последние годы, а таким, каким он был в 90-х годах. Голый череп, большая, может быть, даже преувеличенная борода. Лицо немного склоненное к низу: памятник должен быть очень велик и высок (но в такой пропорции, чтобы и конь и всадник подавляли свой пьедестал), и лицо Толстого должно смотреть на площадь сверху вниз. При взгляде на него невольно должен вспоминаться былинный богатырь, Илья Муромец в старости, но отнюдь это не должно напоминать лжебылинных богатырей Васнецова. На всем должна

лежать глубокая толстовская простота, толстовский реализм. И в то же время всадник, которого я вижу, не напоминает и слишком изящной конной статуэтки Трубецкого «Гр. Толстой верхом».[3]

Я сейчас не могу припомнить ни одного конного памятника в честь писателя или художника, кроме конной статуи Веласкеза в Париже. И это понятно, потому что Веласкез – это живописец чистой воли.

Таким образом, конный памятник Толстого поставил бы его на совершенно отдельное место, ему одному подобающее в истории современного искусства.

Сапунов

Когда смерть внезапно обрывает жизнь талантливого человека в самом ее расцвете, не дав выявиться силам и возможностям, в нем затаенным, ум невольно начинает искать смысла, обобщения, причины. Нельзя подавить в себе убеждения, что смерть не может быть случайна; что удары ее, как бы ни были прихотливы, вызываются некиим, скрытым от нашего сознания, законом; что смерть наступает только тогда, когда дух дает внутреннее, тайное согласие на прекращение своих земных действенных проявлений... Поэтому каждая неожиданная смерть вызывает потребность произвести Суд над умершим, следствие о его жизни, найти оправдание Смерти. Но Смерть не нуждается в оправданиях, а причины ее таятся в тех извивах человеческой души, в тех складках тайных помыслов, желаний и намерений, которые недоступны посмертному исследованию. Лишь очень редко приходится иметь дело с такими проницательными исследованиями смысла судьбы, как, например, статья Владимира Соловьева о смерти Пушкина.[1] Но здесь мы имеем дело с судом над жизнью человека, который был средоточием всего национального самосознания России и жизнь которого исследована и выявлена с большой полнотой. Но что мы можем знать о сокровенной жизни юноши-художника, который случайно утонул полтора года назад в Финском заливе, катаясь на лодке в беззаботной компании [2] молодежи? Кто-то шутил, качая лодку. Лодка опрокинулась. Многие не умели плавать, но спаслись. Никто не утонул, кроме Сапунова. Вода избрала его одного.

Выбор воды всегда загадочен и странен. Она безошибочно умеет выбирать самых молодых, наиболее кипящих жизнью и творческими возможностями. Память сейчас же

напоминает нам Шелли, Коневского, Писарева, Эннекена...[3] Все они погибли, купаясь или катаясь на лодке, в минуты чувственного растворения во влажных недрах праматери жизни – Моря или в часы тихого полуденного созерцания.

Сперва является вопрос: что же общего между Шелли и Писаревым, критиком Эннекеном и поэтом Коневским? Но попробуем вспомнить другую группу безвременно погибших не от воды, а от оружия: Пушкин, Лермонтов, Лассаль, Арман Каррель...[4] Единство первой группы сразу определяется: первые – юноши, стоящие на пороге своих осуществлений, вторые – мужи, пораженные в полдень своего творчества; даже Шелли внутренне гораздо больше юноша, чем Лермонтов. Первых – смерть уязвила в их мечте. Уязвимое место вторых – их любовь, страсть, воля; отбор их логически яснее – все они убиты на дуэли, сознательно взирающие в глаза возможной смерти. Мы можем продолжить их ряд теми, кто погиб смертью насильственной, не на поединке: Грибоедов, Поль-Луи Курье, Теодор Кернер, Реньо...[5] Здесь определяется еще новая черта – это люди или перешагнувшие за полдень, или связанные с жизнью иным делом, чем их искусство. Режущая холодная ирония Поль-Луи Курье и Грибоедова как бы отточила ножи их убийц; Кернер, Реньо не играли со смертью на дуэли, но дело привлекло их в смертоносную сферу войны.

Сопоставление это еще ярче определяет отбор воды, которая всегда посягает на юность, остановившуюся на пороге, с влагой мечты, с неосуществленными, предвосхищенными возможностями. В ее выборе нет ничего насильственного, а скорее вкрадчивая, завлекающая мягкость, чара, вызывающая представление об ундинах и русалках, похищающих юношей в тихие омуты. Загадочный, но не случайный выбор. Напротив, он необычайно точен. Кажется, что именно тяжесть жизненных возможностей, насыщенность творчеством и талантом влечет ко дну...

У Сапунова были предчувствия. Незадолго до гибели ему была предсказана смерть от воды.[6] Когда за несколько недель до катастрофы он с теми же самыми друзьями катался

на лодке и кто-то точно так же стал раскачивать ее, он был перепуган и умолял перестать.

Кажется, что повторяются греческие мифы о юношах, которых привозили каждый год в Лабиринт Минотавру, и об Андромеде, отданной морскому чудовищу.[7] Ундины не умерли и так же завлекают в свои омуты, как и прежде. Магия учит, что они обладают природой изменчивой, чувственной, мягкой, холодной, восприимчивой к образам и творящей призрачные формы... Натуры богатые, гибкие, слабые невольно тяготеют к водам. Бессознательно творчество юности дробится водными радугами в лучах солнца, она отдается безвольно плодотворящим ливням и не имеет еще воли преодолеть влажную стихию в ее силе и не поддаться ей в ее слабости. В ундинах смертельное очарование сочетается с ангельским ликом. «Ангел с мертвыми очами», заклинают Духа Вод старые гримуары...[8]

«Да будет твердь посреди вод, и да отделятся воды от вод; что вверху, то и внизу, что внизу, то и вверху, да исполнится воля единой сущности. Солнце их отец, мать – земля, и ветер носил их во чреве своем. Да подымутся они к небу от земли и с неба на землю низойдут. Заклинаю тебя, Дух Вод: будь мне зеркалом Бога живого в делах его, источником жизни и очищением от грехов». Это старое заклинание, составленное из образов «Изумрудной скрижали»,[9] может быть молитвой каждого художника, обращенной к своей собственной влажной стихии души.

«Ангел с мертвыми очами» безошибочно избрал Сапунова из круга современных художников. Среди них нет другого, который был бы более погружен в радужную влагу чувственного осязания цвета и более тяжел художественными возможностями.

При имени его сейчас же вспоминается дымная насыщенность тусклого воздуха; глубокие, линялые и лоснящиеся пятна цвета; высокие вазы строгого стекла, пышные букеты тяжелых цветов, отливы синих и сверкания желтых тонов, являющихся музыкальным ключом его колорита...

И теперь, после его смерти, что-то выявилось в его картинах. Стала понятна подводность их красок. Это не сумеречный воздух, это зеленоватый кристалл водной глубины дает такую расплывчатость их линиям, влажность их тону; эти синие текучие отливы, в глубине которых светит охлажденное золото высокого земного дня, говорят о призрачном подводном царстве, где давно жила его душа...

Ослиный хвост

> «...Криксы-Вараксы скакали из-за крутых гор, лезли к попу в огород, оттяпали хвост попову кобелю, затесались в малинник, там подпалили собачий хвост, играли с хвостом...»[1]

Так все в точности и случилось, как подробно описано в наваждениях Купальской ночи у А.М. Ремизова. «Криксы-Вараксы» – это были Ларионов и Гончарова, «поповым кобелем» – «Бубновый валет»,[2] только собачий хвост для важности был на этот раз назван «ослиным». «Малинником» оказалось новое выставочное помещение в Школе живописи и ваяния,[3] там же его и «подпалили» в день открытия выставки,[4] и настолько удачно, что понадобилось вмешательство пожарной команды.

В силу каких эстетических несогласий произошел раскол между Бубновым валетом и Ослиным хвостом,[5] решить трудно: и та и другая выставка стоят в сущности на той же «художественной платформе», различествуя только индивидуальностями. По всем данным «Криксы-Вараксы оттяпали хвост попову кобелю» с тою же самою целью, с которой Алкивиад отрубил хвост своей собаке, т. е., чтобы все говорили о «хвосте».

О «хвосте» действительно все говорили, и в день открытия выставка была переполнена. Но публика была разочарована. Она ждала еще более яркого и ошеломляющего и нашла, что Ослиные хвосты не на высоте своего имени.

Бурлюки умеют ошеломить больше. Как утверждают, Давид Бурлюк, когда он впервые услыхал о кубистах, махнул рукой и сказал: «Всё равно левее нас с братом никто не напишет». И несмотря на гордые слова: «Вы мои эпигоны», кото-

рые кинул Ларионов Валетам на диспуте «Бубнового валета», всё же Бурлюк во мнении публики оказался левее Ларионова. Москвичи нашли, что «Ослиный хвост» находится не на высоте своего имени, и упрекали художников в самовосхвалении.

Только цензура отнеслась к выставке вполне серьезно[6] и приняла имя «Ослиный хвост» во всей значительности иного символа, так как распорядилась снять целый ряд картин Гончаровой, представляющих лубочные изображения святых, находя, что изображениям святых неуместно быть выставленными под знаком «О. Х.», и этим утвердила, что выставка такова, что «святых вон неси»...

Но цензура польстила устроителям О. Х., так как на самом деле в смысле живописи выставка не представляет ничего возмутительного и ошеломляющего. Дерзания Ослиных хвостов главным образом литературные, и скорее их можно оценить при чтении каталога, чем при взгляде на картины.

В каталоге вы найдете: «Художественные возможности по поводу павлина» (Павлин – китайский стиль, павлин – стиль футуристов, павлин – египетский стиль, павлин – стиль кубистов, павлин – византийский, павлин – лубочный и т. д.), «Курильщик (стиль подносной живописи)», «Купающиеся мальчики (непосредственное восприятие)», «Портрет Ларионова и его взводного», «Фотографический этюд весеннего талого снега», «Барыня и служанка (из несостоявшегося путешествия в Турцию)», «Женщина в синем корсете (газетное объявление)», «Мозольный оператор в бане», «Семейный портрет парикмахера Георгия Чулкова»...

Но все эти заманчивые заглавия обещают гораздо больше, чем дают картины.

В действительности же видишь живопись широкую, этюдную, часто талантливую, тенденциозно неряшливую, всегда случайную и долженствующую скрывать в себе насмешку над зрителем. Кроме того, у всех участников О. Х. наблюдается особое пристрастие к изображениям солдатской жизни, лагерей, парикмахеров, проституток и мозольных операторов.

Краски свои они явно стараются заимствовать от предметов, ими изображаемых: парикмахеров они пишут розовой губной помадой, фиксатуарами, бриллиантинами и жидкостями для ращения волос, солдат – дегтем, грязью, юфтью и т. д. Этим им удается передать аромат изображаемых вещей и возбудить тошноту и отвращение в зрителе. Человеку, знакомому с жизнью и бытом художников, не трудно угадать происхождение такой выставки, как «Ослиный хвост». Это выставка «рапенов». *Rapin* – это художник-ученик, уже прошедший положительную науку о живописи и находящийся в периоде отрицательного изучения ее, сказывающегося в критике и насмешках над теми учителями, у которых он всё же продолжает учиться, в грубоватых, но веселых пародиях, карикатурах, в красочном цинизме, в вызывающем ультрареализме. Рапен уже обладает всеми знаниями, которые ему может дать мастерская, и уже презирает эти знания. Но он еще не художник, потому что еще не вышел из мастерской и не прошел через шуточное, шутовское отношение к жизни. Рапенство это известный психологически необходимый момент в жизни почти каждого талантливого художника.

Те самые картины, которые мы видим выставленными на Ослином хвосте, мы можем увидеть в любой из больших парижских академий намалеванными непосредственно на стенах: там мы увидим тех же солдат, парикмахеров, мозольных операторов и профессоров, написанных с теми же самыми художественными приемами, с тою же выразительностью.

Самое имя «ослиного хвоста»,[7] поднятое московскими художниками как боевое знамя, взято в память нашумевшей в свое время проделки монмартрских рапенов, выставивших на выставке Независимых картину, написанную движениями ослиного хвоста, омоченного в жидкую краску.

Правда, в Париже рапены своих выставок не устраивают и соответственные произведения бывают доступны только посетителям академий. Но в России этот класс, или вернее этот возраст художников, только что сознает себя, и нет ничего дурного в том, что они хотят посредством выставки

утвердить свои права на существование. Если взглянуть на появление выставок, подобных «Ослиному хвосту», с этой точки зрения, то всё становится на свое место и они получают свой исторический смысл; сейчас в России нет такой авторитетной школы, в которой художники, еще не осознавшие серьезно своего отношения к миру, как Ларионов или Гончарова, могли бы закончить, учителеборствуя, годы своего подмастерства. Они работают на воле и устраивают выставки из «Farces d'atelier»*. Принимая в соображение такое значение «Ослиного хвоста», мы найдем на выставке много интересного и талантливого. Даже самая невероятная плодовитость Гончаровой, которая выставила свыше *пятидесяти* (!) довольно больших полотен, написанных ею, по-видимому, уже после выставки «Мира искусства», и та при таком взгляде на дело становится понятной. «Хвосты» не ищут и не задаются определенными замыслами – они пробуют. И все пробы выставляют. Среди этих проб есть очень удачные по выразительности, как «Ледоколы» и «Гроза» Гончаровой, «Маркитантка Соня» и «Купающиеся солдаты» Ларионова и почти все рисунки Барта.

* «Шуток мастерской» (*фр.*).

АРХАИЗМ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ
(Рерих, Богаевский и Бакст)

«Камень становится растением, растение зверем, зверь – человеком, человек – демоном, демон – Богом», – говорится в Каббале.[1]

Камень, дерево, человек. Вот символы Рериха, Богаевского и Бакста – трех художников, которые при всем внешнем несходстве тесно связаны в русском искусстве своим устремлением через историческое к архаическому.

Цели, средства, язык, дух, темперамент – всё различно в них. Но основная линия направления их искусства одна и та же: их лица обращены в одну сторону.

Каменный и глыбистый Рерих. Скорбный, утонченный и замкнутый Богаевский. Бакст – изысканный и любопытный собиратель художественно-исторических редкостей.

Рерих – являющийся непосредственным продолжателем тех мастеров каменного века,[2] которые кремень умели заострить в лезвие ножа, а на куске кости рыбьей начертить иглой ветвистые рога оленя и косматый профиль мамонта. Богаевский – выросший в печальной земле киммериан и в развалинах скифских, греческих и генуэзских колоний прозревший музыкально-стройные видения Лоррена.

Бакст – ученый, элегантный, многоликий и столь переимчивый, что для того чтобы найти ему подобного в этом всецелом усвоении чужого, надо дойти до Филиппино Липпи.[3]

Все трое связаны одной мечтой об архаическом.

Мечта об архаическом – последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такою пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого, пряного и с собою тайно схожего.

Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидать фрагмент своего собственного лица. Любовь к архаическому была создана откровениями археологических раскопок конца девятнадцатого века.

Когда героическая мечта тридцати веков – Троя, стала вдруг осязаемой и вещественной благодаря раскопкам в Гиссарлике,[4] когда раскрылись гробницы микенских царей и живой рукой мы смогли ощупать прах Эсхиловых героев, вложить наши пальцы неверующего Фомы в раны Агамемнона, тогда нечто новое разверзлось в нашей душе.

Так бывает с тем, кто грезил во сне и, проснувшись, печалится об отлетевшем сновидении, но вдруг ощущает в сжатой руке цветок или предмет, принесенный им из сонного мира, и тогда всею своею плотью, требующей *осязательных* доказательств, начинает верить в земную реальность того, что до тех пор было лишь неуловимым касанием духа. И когда мы проснулись от торжественного сна Илиады, держа в руке ожерелье, которое обнимало шею Елены Греческой, то весь лик античного мира изменился для нас! Фигуры, уже ставшие условными знаками, вновь сделались вещественны.

«День истории, – говорит Вячеслав Иванов, – сменяется ночью; и кажется, что ночи ее длиннее дней. Так Средневековье было долгою ночью, – не в том смысле, в каком утверждается ночная природа этой эпохи мыслителями, видящими в ней только мрак варварства, – но в ином смысле, открытом тому, кто знает, как знал Тютчев, ночную душу. Но уже в XIV веке кончается четвертая стража ночи, и в XV солнце стоит высоко. Притин солнечный перейден к XVII столетию, а в XIX веет вещей прохладой сумерек. Первые звезды зажглись над нами. Яснее слышатся первые откровения вновь объемлющей свой мир души ночной».[5]

Начало девятнадцатого века знало древний мир только как рассвет всемирной истории, в конце же века мы увидели в архаической древности глубокую звездную ночь, предшествовавшую той средневековой ночи, о которой говорит Вя-

числав Иванов. Но с тех пор кирка археолога подняла пласты земли еще более древней, чем холмы Илиона.

XX веку, первый год которого совпал с началом раскопок Эванса на Крите,[6] кажется, суждено переступить последние грани нашего замкнутого круга истории, заглянуть уже по ту сторону звездной архаической ночи и увидеть багровый закат Атлантиды. С той минуты, когда глаз европейца увидел на стене Кноссоского дворца изображение царя Миноса в виде краснокожего[7] и в короне из птичьих перьев, напоминающей головные уборы северо-американских индейцев, первая связь между сокровенным преданием и историческою достоверностью положена, первая осязаемость о существовании Атлантиды зажата в нашей руке.

Но не научная доказательность важна была для искусства в этих археологических открытиях: они создали новые разбеги для мечты и для догадки.

То, что было найдено в пределах Архипелага,[8] имело значение не только в области понимания классической древности – оно отозвалось по всей земле, и каждая пядь ее почувствовалась осемененной новыми возможностями, вся земля стала как кладбище, на котором мертвые уже шевелятся в могилах, готовые воскреснуть.

И Богаевский, и особенно Рерих чужды классической археологии. Но едва ли могли бы они возникнуть как явления в искусстве, если бы путь им не был подготовлен новым пониманием архаической Греции, не был им указан древним духом, веющим на поэзии.

И Рерих и Богаевский органически связаны корнями своей души каждый со своею областью: Рерих с севером, Богаевский с югом. И для того и для другого север и юг не являются какой-нибудь определенной северной или южной страной, и, из какой бы определенной страны ни исходили они, они провидят в ней всегда идею юга или идею севера. Но юг ли, иль север – основной их темой остается та же великая земля, одинаково суровая, простая и трагичная.

Связь их с землей глубока и безысходна. Обоим им суждено быть ее голосом, ее преображением.

Бакст в противуположность им оторван от земли [9] и не связан ни с какою определенною областью. Любовь к архаическому не обусловлена для него всем бессознательным существом его души. В его архаизме нет той неизбежности, которая есть для Богаевского и Рериха.

Бакст всегда напоминает любезного археолога, который в зале «Collège de France» перед великосветской аудиторией толкует тайны женского туалета древних вавилонянок и карфагенянок. Для него самым важным остаются человеческие позы, украшения и одежды, а вовсе не земля.

Поэтому с одинаковым искусством он пишет портрет светской дамы в современном платье, рисует декоративную обложку для книги со всем четким изяществом восемнадцатого века, воссоздает в балете петербургские костюмы николаевского времени, компонирует декорации к «Ипполиту» и в широкой панораме изображает гибель Атлантиды.[10]

И всюду он остается блестящим живописцем, сквозь вещи и искусство эпохи видящим внешние формы и лики жизни. Он археолог потому, что он образованный и любопытный человек, потому, что его вкус петербуржца влечет ко всему редкому, терпкому, острому и стильному, потому, что он вдохновляется музеями, книгами и новыми открытиями. Необычайная его гибкость и переимчивость создает то, что сокровища, принесенные им из других эпох, становятся наглядными, общедоступными и сохранными, как черепки тысячелетних сосудов под зеркальными витринами музеев, как захлебывающиеся вопли иудейских пророков под прозрачным, неторопливым и элегантным стилем Ренана.[11]

Баксту ближе всего не ночь архаизма, мерцающая золотом в Трое, в Микенах, в Тиринфе,[12] а закат предшествовавшего дня, догоревший в Критской культуре. Какая иная древность могла бы быть Баксту милее, чем эта, когда архаические царевны, по библейской хронологии – современницы сотворения мира Еговой, носили корсеты, юбки с воланами,

жакетки с открытою грудью, с длинными рукавами жиго, с небольшими фалдочками полуфрака сзади, а волосы немного подвитыми на лбу, спущенными по спине и перевязанными широкими бантами?

В этой Критской культуре есть та изысканность форм и сознание сладости бытия, которые роднят ее с французским восемнадцатым веком. Когда смотришь на изображения, откопанные Эвансом, то анахронично вспоминаются слова Талейрана: «Кто не жил в том десятилетии, которое предшествовало Великой Революции, тот никогда не познает истинной сладости жизни». Этот закат доисторического дня приоткрывает краешек какого-то, быть может только местного, Золотого Века, страны, уже столетия жившей в затишье глубокого мира, забывшей о существовании войн и оружия, потому что в изображениях Крита нигде нет никакого намека на воинов и на вооружение. Но всюду, на всех вещах критского века проходит одна орнаментальная линия, напоминающая об Атлантиде. Это завиток морской волны, который в тех или иных извивах широкими полосами обвивает критские вазы. Это тот орнамент, которым Бакст обрамил сделанный им рисунок на обложке «Аполлона». Он выдержан в том же тоне, что подлинные орнаменты критских ваз; архаический Аполлон (фронтисписа), держащий в руках кифару из бычьих рогов, одет тем же странной формы поясом, который встречается на всех изображениях критских царей, а колонны, сужающиеся книзу, в пролетах которых видны убегающие перед лицом бога сатиры, находятся в залах Кносского дворца царя Миноса.

Кноссос погиб от военной катастрофы, разрушенный первою волною пелазгов,[13] и эта катастрофа, судя по следам ее, была так же внезапна, как и космическая катастрофа, повлекшая за собою гибель Атлантиды, одной из уцелевших колоний которой являлся, вероятно, Крит.

К этой древнейшей катастрофе, к гибели великого материка, затопленного в одну ночь волнами океана за десять тысяч лет до нашей эры, как повествуется в Платоновом «Тимее», обратилась невольно мысль Бакста от критских раскопок.

Кроме свидетельства Платона и эзотерических преданий, мы не имеем никаких доказательств существования и гибели Атлантиды, символически изображенной на картине Бакста – «Terror Antiquus». Но если верить доказательству Плонжеона,[14] исследователя памятников мексиканских майев, то нет ни одного образованного европейца, который бы не знал наизусть и не повторял рассказа о гибели Атлантиды, не зная и не понимая в то же время смысла звуков, им произносимых.

Плонжеон доказывает, что имена букв греческого алфавита в их последовательном порядке составляют майскую надпись, повествующую о гибели Атлантиды. Он дает точный перевод этой надписи. Другими словами, надо предположить, что буквам греческого алфавита были даны имена согласно тому же методу, по которому на исторической памяти европейца семь звуков музыкальной гаммы получили, как имена, первые семь слогов католического гимна.[15] Здесь же в виде алфавита был запечатлен краткий рассказ о мировой катастрофе, и криптограмма «древнего ужаса» была кинута в грядущие тысячелетия, более, чем каменными скрижалями и папирусными свитками, охраненная этими, знакомыми каждому слогами: альфа, бэта, гамма, дельта...

Вячеслав Иванов в величественной статье, посвященной «Древнему Ужасу», описал и истолковал эту архаическую Афродиту Бакста, спокойно стоящую с голубем в руках над взволновавшейся кремнистой чешуей планеты; но как поэт, филолог и мыслитель он влил свое собственное, чисто литературное содержание в декоративный и живописный замысел художника и колоссально расширил рамки живописно возможного. Но если на минуту забыть этот образ Афродиты – Мойры, отныне нерасторжимо связанный с картиною Бакста, отрешиться от того громадного исторического символа, в который преобразил ее Вячеслав Иванов, и вглядеться только глазом, а не умом в живописный смысл линий, то прежде всего бросится в глаза женская изысканность платья и уборов богини, выписанных с такою сосредоточенною любовностью, и сходство ее лица с лицом самого Бакста, кото-

рое сквозит в ней так же естественно, как лицо Дюрера сквозит в его Христах.[16]

Когда же мы переведем глаза с этого апофеоза архаического туалета, торжествующего над мировой катастрофой, на зрелище самого катаклизма, то вместе с бесконечной ловкостью разрешения труднейших перспективных задач пейзажа нас поразит глубокая безопасность совершающегося,[17] точно мы смотрим сквозь толстое зеркальное стекло подземного аквариума. Да! Ото всего, что пишет Бакст, мы отделены всегда зеркальной витриной музея. Для него архаическое это только самая обширная зала в музее редкостей, им собранных, тогда как для Рериха и Богаевского это та атмосфера, вне которой они не могут существовать.

С сурового, древнего Севера принес свое искусство Рерих. Оно такое же тяжелое, жесткое и неприветное, как его земля.

История Юга граничится переселениями народов, великими войнами, разрушениями древних городов, она делится на столетия и года. История же Севера измеряется лишь геологическими эпохами, пластами речных наносов и костяками ископаемых. Нельзя определить, какими тысячелетиями отделена от нас эта земля Рериха, земля, с которой только что сошла мертвая толща вечных льдов, земля, хранящая на себе только свежие следы глубоких царапин и борозд, оставленных древними ледниками.

На ней еще нет ни кустов, ни деревьев; одни лишь мхи, темные, как письмо древних икон, покрывают влажные, солнцем еще не согретые, не обласканные воздухом скалы. Лишь изредка среди этих пустынь встают редкие заросли низкорослых сосен, черных, узлистых, с тощей хвоей. Земля хранит еще свои первобытные — глухие, темные и глубокие тона под угрюмым и тяжким небом.

Растительное царство загадочно чуждо творчеству Рериха.

Деревья на его картинах встречаются лишь в форме грубо обтесанных бревен, из которых сложены срубы городищ и построены остроконечные частоколы, похожие на оскален-

ные зубы, или в форме тяжеловесных, богато и грубо раскрашенных кораблей, напоминающих хищных земноводных.

На земле Рериха так много камней и так мало почвы, что дереву негде там вырасти.

Он, действительно, художник каменного века, и не потому, что он стремится иногда изобразить людей и постройки этой эпохи, а потому, что из четырех стихий мира он познал только землю,[18] а в земле лишь костистую основу ее – камень. Не минерал, не кристалл, отдающий солнцу его свет и пламя, а тяжелый, твердый и непрозрачный камень эрратических глыб.[19]

Перед его картинами невольно вспоминаются все кельтские предания о злых камнях, живущих колдовской жизнью:[20] о менгирах и долменах, о полях Карнака,[21] о камнях, в толще своей хранящих воронкообразное подобие рта, которое произносит слова, из которых слышатся иногда глухие звуки, которое таит в себе эхо какой-то чужой всему живому жизни; о камнях, по ночам покидающих свое место и рыскающих, подобно крылатым ящерам, в низком, болотном воздухе; приходят на ум качающиеся скалы, неведомыми руками утвержденные на точке равновесия, столь верно найденной, что ничто в течение тысячелетий не может нарушить той математической гармонии, которая при слабом прикосновении оживляет движением и трепетом тысячепудовые глыбы мертвого вещества.

И во всем остальном растущем, поющем, сияющем и глаголящем мире Рерих видит лишь то, что есть в нем слепого, немого, глухого и каменного. Небо для него становится непрозрачным камнем, докрасна иногда во время закатов накаленным, и под тускло-багровым сводом он мечет тяжкие каменные облака. Его «Бой» напоминает первые строфы Леконт де Лилева «Каина».[22]

И люди, и животные видимы для него лишь с точки зрения камня. Поэтому у его людей нет лица.

Так бывает, когда проходишь по музею оружия среди кованых доспехов, хранящих подобие человека и даже отмечающих его характер в своих сдержанных позах и жестах. Но за

опущенным забралом нет ни лица, ни взгляда, в чешуйчатых стальных пальцах, сжимающих крестообразные рукояти мечей, нет живой руки. Таковы же бывают каменные панцири с изгибами и линиями мощных торсов, окруженные пучками копий и знамен, на декоративных фозах арсеналов и экзерциргаузов.[23] Ужас зияющей пустоты есть в этом отсутствии лика.

У Рериха нет людей – есть лишь ризы, доспехи, звериные шкуры, рубахи, порты, высеченные из камня, и все они ходят и действуют сами по себе. И не только воздух, деревья, человека и текучее море видит Рерих каменными, – даже огонь становится у него едкими зубцами желтого камня, как в его проекте декорации к «Валькирии».

Поэтому мозаика является самым верным материалом, в котором он может воплощать свои замыслы, и структура его картин, написанных масляными красками, неизбежно приближается к мозаике.

Если дух Рериха так исключительно близок царству камня, то дух Богаевского не менее близок к царству растения. Это не сразу бросается в глаза. В начале он много лет писал землю Юга, только опустошенную и страшную в своей трагической наготе. Эта пустыня не напоминала пустынности Рериха.

На земле есть две пустыни: одна – первобытная, еще не завоеванная человеком, рериховски суровая на Севере, поросшая девственными лесами на Юге, другая – уже познавшая власть человека, испытавшая его жестокостью. Это та пустыня, которая отделяет одну от другой шесть шлимановских Трой, из которых каждая вырастала на месте разрушенной и ничего не знала о своих предшественницах. Эта пустыня, как саван, периодически окутывает известные долины земли перед новым их воскресением. Есть такие области Юга, насквозь пропитанные человеческим ядом и обожженные человеческой мыслью. Они до глубочайших пластов засеяны семенами древних фундаментов, могил, золотых украшений и черепками глиняных сосудов. Туда уходили пророки для

духовных исступлений. Туда стремятся археологи для своих кротиных изысканий. У такой земли есть свое законченное, почти человеческое лицо. В ней есть великий пафос и трагический жест, неведомый угрюмым и простым пустыням Севера.

Пустыня Юга создает ту насыщенность и то уединение, которые заставляют обращать взор к ночному небу, к другим уединенным и тоскующим Солнцам. Это чувство планетного одиночества земли неотступно преследует Богаевского. Трагическому лику Земли он стремится противопоставить такой же трагический лик Солнца, потерянного среди темных пространств. Он видит его иногда превратившимся в какую-то бродячую комету и мертвенным светом озаряющим нашу безлюдную землю.

Но он не мог оставить ее в таком порыве всемирного отчаяния. Последние годы в его творчество влилась новая воля. Он захотел преобразить свою землю. Не людьми, а деревьями, величавыми и одинокими, населил он свою пустыню, и изменился лик мира его.

Духовные предки Богаевского – Пуссен и Клод Лоррен смягчали трагический пафос Юга человеческими фигурами. Крылатые гости небес, беседующие с пастухами, чуть мерцают неземным светом в глубине темно-зеленых кущ Лоррена. А нимфы и гамадриады у Пуссена,[24] и фавны, красные телом, и Пан на вершине скалы, играющий на флейте, говорят о природе суровым и нежным человеческим языком. Природа же Богаевского замкнута в своем великом и торжественном безлюдии. Строгость ее не смягчена ни пастухами, ни ангелами, на гамадриадами.

По широким долинам, на скатах холмов, по берегам озер у него растут большие молчаливые деревья, которые одни живут, мыслят и молятся. Властные и целящие токи идут от этих деревьев, токами еще более глухими и тайными овевают душу алтари его торжественных гор, и зеркала горных озер колдуют небо.

Он воссоздал на своей страстной земле тот рай, который существовал до сотворения человека, когда она была насе-

лена одними стройными и мыслящими растениями. В идее дерева нашло свое примирение и преображение скорбное и сдержанное творчество Богаевского.

Так на пути к архаическому Рерих, Богаевский и Бакст разделили между собой камень, растение и человека.

Из всех трех самый мощный, слепой, смелый, самый глухо-вещий – Рерих, рожденный от камня.

Богаевский, познавший душу дерева, – самый стройный, самый музыкальный, самый проникновенный.

А самый разнообразный, богатый, изящный и поверхностный – Бакст, который никогда и нигде не может забыть человека.

Так камень становится растением, растение – зверем, зверь – человеком, человек – демоном...

СОВРЕМЕННЫЕ ПОРТРЕТИСТЫ

Художественный сезон зимы 1910–1911 года выдвинул целый ряд интересных портретов. Пять портретов Сомова, семь портретов Серова, портреты Головина, Ульянова, Глаголевой, Малявина, Кустодиева, Сарьяна, Кончаловского и Машкова – все интересные, характерные или поучительные – это очень много для итогов одного художественного сезона при общей бедности современной портретной живописи.

Органические пороки импрессионизма больше всего сказались в свое время на портретной живописи. Человеческое лицо импрессионистами понималось не изнутри, не с точки зрения личности, а трактовалось как «nature morte»: оно было предлогом для сложных цветных задач. Портреты Ван-Гога и Сезанна больше говорили о личных трагедиях художников, чем о людях, ими нарисованных. Этим удовлетвориться было нельзя, и душа тосковала по остроте характеристик Фуке, Клуэ и Гольбейна. Надо, чтобы портрет жил в себе отдельною, самостоятельною жизнью, чтобы художник, вложивший в него пафос своего понимания, исчез и не стоял бы между зрителем и лицом, живущим на полотне. Таких портретов в настоящее время нет в России. Но два художника приближаются к такому пониманию лица: Сомов и Головин.

Портреты Сомова, действительно, живут собственною, внутреннею жизнью. Законченность их – внешняя безукоризненность техники, создающая иллюзию как бы «из ничего», достигает того, что пуповина, связывающая изображенное лицо с художником, порывается. Художник стоит не между зрителем и картиной, а за портретом. В акварелях Сомова сохранятся для потомков документы о характерах нашей эпохи:[1] о лице петербургского типа и петербургской культуры.

В Петербурге, единственном из русских городов, уже начался процесс образования человеческих масок, являющихся самозащитой личности в тесном и устоявшемся общественном строе. В Москве лица еще остаются обнаженными: если кое-где и начинаются эти образования, то они в самом начале: более крупные индивидуальности подчеркивают и группируют черты своего настоящего лица, ища скорее выявляющего, чем прикрывающего личность. Лицо же петербуржца всегда прикрыто маской, не настолько податливой и гибкой, как маска парижанина, дающая иллюзию живого и почти наивного лица, но более холодной, неподвижной, официальной, а иногда причудливой.

Сомов глубоко и верно чувствует петербургские маски. Но за маской на его портретах глядят острые глаза живого человека. Маску он не принимает за живое лицо, но настоящие лица живут для него под масками. Его убедительность и красота – в этом противоположении внешнего и внутреннего лика, слитых в портрете. Поэтому не все лица доступны Сомову. Теперь на «Мире искусства» нет ни одного неудачного портрета. Но я вспоминаю портреты Вячеслава Иванова и Александра Блока, сделанные Сомовым для «Золотого Руна». В них он натолкнулся на лица более сложного типа, лишь случайно принявшие налет Петербурга, и получилось несоответствие между их подлинным ликом и сомовскими портретами, лишающее последние исторической ценности, которую имеют без исключения все портреты этого года. Любезная и успокоенная маска несколько близорукого, несколько слащавого человека, с профессорскими маститыми кудрями и с пенсне в руке, которую он понял как лицо Вяч. Иванова,[2] действительно, есть у последнего в некоторые моменты общественных отношений, но эта маска случайна и вовсе не срослась с лицом. Пронзительную же остроту и змеиную обольстительность, которые составляют истинные черты этого лица, Сомов или не заметил, или не захотел увидать: оно за пределами петербургской культурной маски. То же повторилось, хотя не так резко, в портрете Ал. Блока. Лицо Блока само по себе – маска греческого бога.[3] (Маска

гипсовая, но не мраморная: здесь вся разница в материале, а не в чертах и пропорциях). Но это маска не культурная, а наложенная на его лицо от природы. Только глаза своею усталою тусклостью отражают Петербург. Этого характера противоречий Сомов, на мой взгляд, тоже не уловил. Зато лица Добужинского, Кузмина, Сологуба поняты им идеально. Здесь всё ясно и точно разложено до самой глубины: плоть лица – это маска, принявшая в себя черты внешних обстоятельств их жизни, а глаза – взгляд – пламя внутреннего творческого «Я». Из-за холодно красивой и замкнутой маски глаза Добужинского глядят пристально и остро; за презрительной и импонирующей маской Сологуба пресыщенный, недобрый и анализирующий взгляд; за изысканно-культурной, тысячелетней маской Кузмина взгляд таинственно утомленный. Рядом с этими документами о культуре нашего времени большой портрет масляными красками Е.П. Носовой (последняя работа Сомова) является законченным типом заказного, официального портрета. Здесь другие задачи: художник не сам выбирает лицо для него интересное и понятное, а случайностью заказа должен остановиться на лице ему предложенном и в нем найти элементы своего искусства. Способность художественно выполнить заказ всегда является показателем художественного самообладания и строгой дисциплины в работе. Выполнить заказ может только мастер. Тот, кто не дошел до сознательного мастерства, неизбежно сорвется, потому что для него заказ – принуждение. Для мастера же в заказе нет принуждения, а только возможность выявить в себе те возможности, которые без этого могли бы остаться невыявленными. Портрет Е.П. Носовой – образец заказного портрета: я говорю не о деталях его – ни о платье, ни о кружевах, ни о руках, ни о шелковой подушке с синими полосами, которые выписаны с мастерской безразличностью, но о той внутренней жизни, которой одухотворен портрет, о выражении лица, неопределимом и непонятно точном. Сомов достиг того, чего мог только в глубине души пожелать заказчик, он отметил в этом портрете не человеческий тип, а ту индивидуальную красоту, которая затаена в его модели.[4]

В этом смысле «Портрет Е.П. Носовой» – одно из труднейших преодолений Сомова.

Портреты Серова представляют течение, обратное выраженному Сомовым. В то время как лица, изображенные Сомовым, живут в глубине самих себя, по ту сторону своего лица, собственною, сокровенною жизнью, персонажи Серова живут на поверхности своего лица и в движении своего жеста. Люди, написанные Серовым, характерны, и жесты их характерны, но они беспокойны. У Сомова жизнь неслышно горит в глубокой тишине души, а у Серова она выражается в действии. Серов ищет выразительного и трудного жеста для своего портрета: г-н Гиршман – вынимает карандаш из кармана, г-жа Гиршман – стоит перед своим туалетом, кн. Голицын держит себя за ус, С.А. Муромцев, взявшись рукой за край пюпитра, готовится начать речь, Бальмонт с цветком в петлице сюртука выгибается как геральдический ликорн:[5] все они позируют перед зрителем. В то время как Сомов ищет тишину для своей модели, Серову необходимо дать ей беспокойную позу, в которой выявились бы черты личности. Для Сомова главное в человеке за его маской, Серов не знает различия между маской и лицом.[6] Впрочем, последнее зависит и от того, что он пишет людей иного душевного склада, чем сомовские петербуржцы, людей с голыми лицами, психологически просто отражающими их душевный мир. Характерный жест может передать Гиршмана, кн. Голицына, Стасова, – но его нельзя найти ни для Кузмина, ни для Сологуба, ни для Добужинского. В этом оправдание Серова. Но всё же портреты Серова не будут иметь той исторической важности документального свидетельства,[7] как портреты Сомова.

Документальность же составляет главное достоинство портретов А.Я. Головина.[8] К сожалению, в этом году в Москве был выставлен (в «Союзе») только один портрет [9] его, мастерской и интересный в смысле техники, но мало психологический. Весь интерес его был сосредоточен на великолепно выписанном букете лиловых цветов, шелковой лиловой кофте, рефлексах сада в окне, а не в лице той дамы, которая на нем изображена. Головин, вечно занятый работами над опер-

ными и балетными декорациями Мариинского театра, вынужденный постоянно творить в формах фантастических и декоративных, ищет в портретах своих отдыха от этих синтетических и отвлеченных форм искусства, ищет обновления и силы в самом наивном и четком реализме.[10] Он требует от своих портретов ни декоративности, ни позы, а только сходства. Такого сходства, «чтобы казалось, что не один человек сидит, а два, и который из них нарисован, нельзя отличить».[11] Когда он начинает портрет, то иногда он пишет сначала пиджак, воротничок, галстук, оставляя пустым место лица: «пиджак или воротничок труднее написать похожими, несущими в себе печать индивидуальности, чем лицо или руки». Иногда, написавши все лицо, он оставляет пустое место для глаз и заканчивает последними. Это те трудности, которые может себе позволить только виртуоз рисунка. Сознательная наивность и простота отношения к своей работе создают то, что в результате его портреты являются не менее ценными человеческими документами, чем портреты Сомова. Можно сказать так: Сомов продолжает и художественно заканчивает ту маску, которую выбрал себе человек, Головин же реалистичнее и с большей зрячестью подходит к лицу существующему; но и у того, и у другого настоящий человек смотрит из глубины. У Серова же нет этого разделения, и человек слит со своим лицом вполне, в его портретах не отмечено никаких психологических противоречий. Противоречий не отмечено и в портретах Кустодиева. Но Кустодиев стоит уже большою ступенью ниже. Его губит собственное мастерство.[12] Он с одинаковой легкостью и внешней виртуозностью пишет кого угодно и в каких угодно манерах: человеческое лицо и вещь, ткань и цветы, пейзаж и жанр трактуются одинаково искусно и однообразно, при всем разнообразии доступных ему стилей. Это как бы роднит его с Бакстом – самым очаровательным хамелеоном русской живописи. Но Бакста можно поймать в те моменты, когда он становится сам собою и никем больше: это тогда, когда он создает балетные костюмы. Здесь он подымается до высочайших степеней индивидуальности. Кустодиев же, по-видимому, становится сам собою лишь тог-

да, когда пишет ситцы, кумачи, ярмарки – тканую пестроту русского мещанства.[13] Этим отличается его хамелеонство от хамелеонства Бакста.

«Семейный портрет» Малявина, выставленный в «Союзе», заставил говорить о себе, может быть, больше всех картин этого года. Это было впечатление громадной художественной катастрофы.[14] Малявин, будучи по природе импровизатором, решил замкнуться на три года в работе над одной вещью. Конечно, у него не хватило ни выдержки, ни метода (которых так много, например, у Сомова или у Головина). Вместо системы у него оказались сомнительные художественные теории, и в результате получился срыв, пропорциональный величине его таланта, т. е. колоссальный. Трудно себе представить бóльшую запутанность, чем этот «Семейный портрет». Поверхность холста представляется бесконечно сложным лабиринтом, в извилинах своих сохранившим все следы и все пути, по которым блуждал художник в течение трех лет. Всматриваясь в хаос различных манер, кажется, что он ничего не уничтожал, ни разу не переписывал раз написанного места, но писал новое рядом, каждый день менял свои теории и цели и ни одного дня не проводил без работы. Эта картины – целый музей дурных вкусов и плохих стилей рядом с отдельными кусками, написанными настоящим Малявиным. Кажется, что художник каждый миллиметр этого громадного холста писал отдельно, иногда на целые недели слеп, но продолжал писать, а потом его зрение вновь пробуждалось со страшной остротой, почти невыносимой для зрителя. Три с половиной года работы над одним и тем же холстом может вынести только талант очень дисциплинированный, культурный и сознательный; для этого нужна строгая методичность, планомерность работы, т. е. то, чего недоставало даже величайшему из русских художников – Иванову... Можно ли удивляться, что у Малявина не хватило этой выдержки? Ведь в лучших своих картинах Малявин был прежде всего увлекательным импровизатором. Подкупала нас его дикая, откровенная любовь к цвету. Не к тону, не к сочетаниям, а к интенсивности цвета, доходящей до крика. Такое

цельное и примитивное обожание цвета может быть только у человека, в первый раз держащего в руках кисти. Малявин побеждал все протесты критического чувства одним своим темпераментом. Заранее можно было предсказать, что у него не хватит метода для долгой работы. Но случилось хуже. Вместо метода у него оказались теории, и не одна, по-видимому, а много, и он все их вложил в свой новый холст. Работа трех лет здесь — вся налицо, нельзя сомневаться в том, что она была. Ни один квадратный вершок картины не написан одинаковой манерой. На саженном полотне соединены десятки приемов, ничем друг с другом не связанных. Здесь есть части, напоминающие плохого Максанса, есть К. Маковский последнего периода, есть судорожность Больдини, и полуослепший Каролюс-Дюран, и десятки реминисценций каких-то совсем неведомых портретистов, которыми кишит салон «Champs Elisées»,[15] и в этом хаосе — кое-где настоящий малявинский мазок, прекрасный и острый рисунок руки, движение живых пальцев, заканчивающих деревянный, «по Бонна», сажею написанный локоть. В картине нет никакого сосредоточия, никакого фокуса — всё летит в разные стороны. Рядом с детально выписанными до последней ниточки, до последней блестки кружевами — пространства, в которых ничего нет, совсем ничего — точно случайно вытертые краски на палитре. Есть, например, такое «никакое пятно» посреди платья центральной женской фигуры, и приходится оно как раз в самой середине холста, что указывает на то, что оно не случайно, а так задумано и является не следствием недоделанности, а следствием какой-то ложной теории.

Производит такое впечатление, точно здесь разорвалась бомба и часть картины превратилась в жуткую и отвратительную кашу, между тем как повсюду сохранились куски предметов и фигур, отчетливые до боли в глазах, точно смотришь через очень сильные очки. Всё в композиции обнаруживает дурной вкус: и светски-роскошное платье дамы, и ее голубая вуаль, которая вьется через всю картину, застилая роскошно-пошлую гостиную, и безделушки на камине, и ужасный ковер, и желтые гетры на ногах у девочки. Та же неровность

отличает и лица: лицо девочки раскрашено как у куклы, лицо дамы запачкано и расплывчато, а лицо самого художника написано прекрасно, со сдержанной энергией. И вообще – всюду рядом с самыми недопустимыми деталями чувствуется большое мастерство и талант. Эта картина могла бы показаться смешной, если бы в ней не обнаруживалось такой трагической борьбы таланта, заблудившегося на неверных путях. Говорить как о портрете об этой картине Малявина нельзя, но ее нельзя и обойти молчанием, потому что катастрофа, его постигшая, носит слишком резкий национальный характер и типична для русских самобытных талантов во всех областях искусства. Она аналогична слишком частым катастрофам с Леонидом Андреевым и с Горьким.

Прежде чем перейти к портретной живописи «Валетов», мне хочется сказать несколько слов о портретах Ульянова и Глаголевой, стоящих несколько особняком в текущей живописи.[16] Они далеки от человеческих характеристик Сомова и Головина, и от характерно-эффектных поз Серова, и от развратной ловкости Кустодиева. По стилю и настроению они настолько близки друг другу, что кажутся творчеством одного художника. Только у Глаголевой (я говорю о ее «Двойном портрете») больше психологической остроты и внутренней фантастичности, чем у Ульянова. Такие портреты возможно писать с людей очень близких, которыми любуешься, в которых любишь лишь какое-то одно неповторимое выражение, черту, и хочешь разгадать эту черту до конца, и стараешься ее выявить то подбором тканей платья или фона, то игрою двойного света, то найти для нее соответствующую позу, то создать целую декорацию несуществующей жизни, куда бы это лицо вошло, как в свой собственный мир. Портреты Ульянова и Глаголевой могут служить образцом такой интимно-фантастической и в то же время глубоко психологической портретной лирики.

Разумеется, в области портрета «Валеты» занимают такую же крайнюю левую позицию, как и в остальных областях. Им свойственно как последовательным нео-реалистам, принявшим импрессионизм с поправками Сезанна, Ван-Гога и

Матисса, трактовать человека как «nature morte», только несколько более сложный. Они стараются обобщить и упростить в основных плоскостях и очертаниях человеческое лицо совершенно таким же образом, как они упрощают яблоко, тыкву, лейку, ананас, хлеб. Они доводят до наиболее интенсивного горения основной цвет плоскости: бритый подбородок сияет чистой прусской лазурью, обветренные щеки горят чистым краплаком, руки они пишут жженой сиеной с лиловым лаком. Это придает их портретам с первого взгляда вид чудовищный и ужасающий. Но потом глаз привыкает. И так как они и человеческое лицо понимают лишь как самодовлеющую вещь, существующую в себе и для себя, так как они умеют передать в преувеличении все характерные черты этой вещи, то в каждом портрете получается громадное карикатурное сходство. В этом смысле характерны «Портрет поэта С.Л. Рубановича» И. Машкова и «Портрет Якулова» П. Кончаловского. По приемам это вполне напоминает те шуточные портреты-карикатуры, которыми украшены стены парижских академий. Но трактованные серьезно и последовательно, эти карикатуры становятся художественно интересными. Упомянутые портреты Машкова и Кончаловского были любопытны четкостью и законченностью своих карикатурных преувеличений. Но это, конечно, не последнее слово на этом пути. «Портрет И.С. Щукина» работы Сарьяна указывает на дальнейшие ступени его, когда характер карикатурности отпадет сам собою. По этому новому пути, думается мне, возможен очень художественный и близкий подход к человеческому лицу.

ЧЕМУ УЧАТ ИКОНЫ?

Лучшей охраной художественных произведений во все времена были могила и варварство. Весь Египет встал из гробниц; статуэтки Танагры и Миррины[1] были выкопаны из могил. Микенские гробницы, римские катакомбы, керченские курганы, засыпанная Помпея, разрушенная землетрясением Олимпия[2] – вот сокровищницы древнего искусства. С другой же стороны, пожар Кноссоса, щебни Гиссарлика, Campo Vaccino на месте Форума,[3] война, разрушение, пренебрежение, забвение – вот силы, сохранившие нам драгоценнейшие документы прошлого. Имя Константина, по ошибке данное конной статуе Марка Аврелия,[4] имя Богоматери, данное изображениям Изиды («Les Vierges noires»* – французских соборов),[5] – вот что охраняло эти произведения и дало им возможность дойти сохранными до наших дней...

Смерть охраняет. Жизнь разрушает. До самого начала Ренессанса обломки античного мира лежали нетронутыми, как их оставили варвары. Возрождение, воскресшая любовь к древности разрушили гораздо больше произведений искусства в одно столетие, чем все варварство в тысячу лет. Жирардон, ретушевавший Венеру Арльскую,[6] не исключение в истории искусства. Так поступали со всеми античными статуями: стоит только сравнить Ватиканский музей с музеем Терм или Афинским музеем.[7] Любовь к искусству всегда разрушительнее забвения.

Варварство русских людей сохранило для нас дивное откровение русского национального искусства. Благочестивые варвары, ничего не понимавшие в красоте тона и колорита, каждый год промазывали иконы слоем олифы. Олифа, затвердевая, образовывала толстую стекловидную поверх-

---

* «Черные девы» (*фр.*).

ность, из-под которой еле сквозили очертания ликов. Но под этим слоем сохранились нетронутыми первоначальные яичные краски, которые теперь возникают перед нами во всем своем горении. Олифа была той могилой, которая сохранила и донесла нетронутым старое искусство до наших дней. Реставраторам икон приходилось делать настоящие раскопки, снимая с доски две-три, иногда даже четыре позднейших росписи, прежде чем добраться до древнейшего и подлинного произведения. Точно так же и Шлиман должен был снять пять слоев безвестных развалин, прежде чем достичь развалин гомеровской Трои...

Кто знает, не повлечет ли за собою это обнажение от олифы очищенных икон их окончательную гибель впоследствии? Но теперь, на мгновение, как античный мир для людей Ренессанса, древнее русское искусство встало во всей полноте и яркости перед нашими глазами. Оно кажется сейчас так ярко, так современно, дает столько ясных и непосредственных ответов на современные задачи живописи, что не только разрешает, но и требует подойти к нему не археологически, а эстетически, непосредственно.

Новизна открытия лежит прежде всего и главным образом в тоне и цвете икон. Никогда нельзя было предположить, что в коричневой могиле олифы скрыты эти сияющие, светлые, земные тона. Господствующими тонами иконной живописи являются красный и зеленый: всё построено на их противоположениях, на гармониях алой киновари с зеленоватыми и бледно-оливковыми, при полном отсутствии синих и темно-лиловых. О чем это говорит?

У красок есть свой определенный символизм, покоящийся на вполне реальных основах. Возьмем три основных тона: желтый, красный и синий. Из них образуется для нас все видимое: красный соответствует цвету земли, синий – воздуха, желтый – солнечному свету. Переведем это в символы. Красный будет обозначать глину, из которой создано тело человека – плоть, кровь, страсть. Синий – воздух и дух, мысль, бесконечность, неведомое. Желтый – солнце, свет, волю, самосознание, царственность. Дальше символизм

следует законам дополнительных цветов. Дополнительный к красному – это смешение желтого с синим, света с воздухом – зеленый цвет, цвет растительного царства, противопоставляемого – животному, цвет успокоения, равновесия физической радости, цвет надежды. Лиловый цвет образуется из слияния красного с синим. Физическая природа, проникнутая чувством тайны, дает молитву. Лиловый, цвет молитвы, противополагается желтому – цвету царственного самосознания и самоутверждения. Оранжевый, дополнительный к синему, является слиянием желтого с красным. Самосознание в соединении со страстью образует *гордость*. Гордость символически противопоставляется чистой мысли, чувству тайны. Если мы с этими данными подойдем к живописным памятникам различных народов, то увидим, как основные тона колорита характеризуют устремление их духа. Лиловый и желтый характерны для европейского Средневековья: цветные стекла готических соборов строятся на этих тонах. Оранжевый и синий характерны для восточных тканей и ковров. Лиловый и синий появляются всюду в те эпохи, когда преобладает религиозное и мистическое чувство. Почти полное отсутствие именно этих двух красок в русской иконописи – знаменательно! Оно говорит о том, что мы имеем дело с очень простым, земным, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма.

Невольно вспоминаются указания Гладстона, что греки времен Гомера не знали синего цвета[8] и не имели в языке слова для его обозначения. В греческой живописи было то же самое: во времена Полигнота[9] живописная гамма ограничивалась черным, белым, желтым и красным цветами. Синяя же краска, давно известная египтянам и употреблявшаяся греками при раскраске погребальных статуй, не проникла в живопись. Ее впервые начинает употреблять Апеллес.[10] Зеленая краска была известна греческой живописи только как смешение черной и желтой, т. е. в своих притупленных, сероватых тонах. Символически эта гамма красно-желто-черного цвета говорит о творчестве земном, реалистическом, каковым мы и знаем греческое искусство, но – на фоне глубоко-

го пессимизма. Если бы у нас было больше данных, мы бы могли попытаться наметить эволюцию развития религиозного чувства греков, проследив, как в византийской живописи желтый цвет становится золотом – т. е. еще больше приближается к солнечной славе, а красный становится пурпуром – лиловым цветом молитвы...

Совпадая с греческой гаммой в желтом и красном, славянская гамма заменяет черную – зеленой. Зеленую же она подставляет всюду на место синей. Русская иконопись видит воздух зеленым, зелеными разбелками дает дневные рефлексы. Таким образом, на место основного пессимизма греков подставляется цвет надежды, радость бытия. С византийской же гаммой нет никакого соотношения.

Эти черты находятся в полном противоречии со всем тем, что мы привыкли видеть в старых иконах, и с тем, о чем говорят рисунок и композиция икон.

А они так внятно и убедительно говорят о постничестве, аскетизме, умерщвлении плоти, ожидании Страшного суда, исступленных молитвах и покаяниях, о мистическом трепете и ужасе. Глядишь издали, как на красочные пятна – видишь радость, полноту земной жизни, утверждения бытия. Рассматриваешь вблизи: всё говорит о Смерти и Суде.

Этому противоречию может быть одно объяснение. Русская иконопись развилась как искусство каноническое. Но канон касался главным образом рисунка и композиции. Они шли от Византии и изменялись медленно в деталях, на протяжении целых поколений. Но рядом с этой строгой канонической формой текла широкая и свободная струя народного творчества. В расцветке икон сказывалась вся полнота жизни, весь радостный избыток юного славянства, который мы знаем по цветам вышивок и кустарных работ. Строгое академическое творчество, стесненное установленными подлинниками, дозволявшими лишь комбинации выработанных форм, открывало пути прихотливому индивидуальному пониманию цветов. Древняя, тяжелая, строгая священная чаша жесткого чекана, а в нее налито сладкое, легкое, пенное, молодое вино. Какое единственное и счастливое сочетание!

Не то же ли самое делает поэт, когда берет строго определенную поэтическую форму, например сонет, и вливает в этот заранее данный и выработанный ритмический и логический рисунок лирическое состояние своей души? В глубоких и органических проявлениях искусства всегда можно рассмотреть канонический ствол растения и свободное цветение индивидуального творчества на его ветвях.

Когда ближе присматриваешься к самой технике иконного письма, то испытываешь глубокую художественную радость от простоты и наглядности технических приемов. Подкупает последовательность работы, метод, которого так не хватает живописи в наши дни. Хочется представить себе, какие результаты дал бы иконописный подход к человеческому лицу, если применить его к современному портрету.

Есть одно требование, которое никогда не удовлетворяется современным искусством: хочется, чтобы художественная работа была так последовательно распределена, чтобы в любой стадии своего развития она давала законченное впечатление. Башни Парижской Notre Dame могли бы еще продолжаться вверх суживающимися осьмигранниками, между тем они вполне закончены в том виде, как они есть. Точно так же и любой недостроенный готический собор.

Эта возможность остановить работу в любой момент есть и у иконописного метода. Когда иконописец прежде всего намечает общую линию фигуры и заливает ее одним санкирным тоном — он сразу выявляет характерный силуэт, существующий уже сам в себе. Намечая черты лица, он как бы приближает эту далекую тень на один шаг к зрителю. Начинается процесс разбелки. Яичный желток дает прозрачность даже белилам. Пробеляя санкирный тон прозрачным слоем белил там, где падает свет, иконописец как бы погашает дневным светом внутреннее горение вещества плоти... Во время этих последовательных пробелок, ложащихся одна на другую, лик постепенно выделяется из мглы и шаг за шагом приближается к зрителю. От художника вполне зависит остановить его на той степени приближения, которая ему нужна. Он может с математической точностью довести его из глуби-

ны вплоть до поверхности иконы, может, если надо, вывести вперед за раму, может оставить отодвинутым далеко в глубине. Здесь падают все вопросы о законченности или незаконченности: всё сводится к степени удаления или приближения. Фигура с самого начала работы постепенно «идет» на художника, и он должен только знать, на какое расстояние ему надо «подпустить» ее.

Могилы не разверзаются случайно. Произведения искусства встают из могил в те моменты истории, когда они необходимы. В дни глубочайшего художественного развала, в годы полного разброда устремлений и намерений разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской.

А.С. ГОЛУБКИНА

Когда не умеющий рисовать пробует изобразить человеческое лицо – он почти всегда делает его похожим на самого себя. В этом не сказывается ли наглядно тесная и таинственная связь, существующая между наружностью художника, «ликом» его, и формами его творчества?

В творениях великих мастеров как будто выявляется та же самая воля, что работала над созданием их собственного тела. Поэтому их лица кажутся как бы собственными их произведениями... Голова Родена, с крутыми поворотами костей, стремнинами лба и каскадами бороды, не носит ли явные знаки его резца? Старческая голова Винчи – не таит ли в себе мистические утонченности его искусства? Маски Микеланджело и Рафаэля, вне всякого сомнения, кажутся синтезом их творчества. Не явно ли, что те же самые пластические силы, которые творили формы, ими мыслимые, образовали и лики их? И чем крупнее мастер, чем глубже его творчество, – тем более выражено это загадочное сродство, как бы в подтверждение того, что всякое искусство есть лишь воплощение нашего темного, подсознательного Я...

Таинственный ключ к произведениям художника надо искать в чертах его живого лица; характерный очерк головы, любимый жест, взгляд – часто могут направить понимание его произведений по более верным и прямым путям.

Если бы Микеланджелова «Ночь»[1] встала со своей мраморной гробницы в Капелле Медичисов и ожила, она была бы чудовищной... Ее члены, привыкшие к сложному и тяжелому жесту вечного созерцания, жесту невыносимому для обычного смертного тела, казались бы неуклюжи и сверхмерны в условиях обычной человеческой жизни. И дети ее были бы подобны ей. Они были бы детьми ночи, рожденными в камне

и мраморе, с лицами вечно обращенными к матери – к ночи, со зрачками, расширенными от тьмы или утомленными от дневного света, полными вещей дремоты...

Таковы именно все лица, изваянные Голубкиной. И она сама посреди своих произведений кажется родной сестрой Микеланджеловой «Ночи» или одной из Сивилл, сошедшей с потолка Сикстинской капеллы.[2] Та же мощная фигура, та же низко и угрюмо опущенная голова, то же пророчественное оцепенение членов, та же неприветливость и отъединенность от мира, та же тяжесть и неуклюжесть жеста, как бы от трудной духовной беременности: чудовищность и красота, первобытная мощь тела, пластически выражающая стихийность духа, и детская беспомощность в жизненных отношениях, грубость и нежность.[3] Всё в ней обличает Титаниду, от земли рожденную;[4] – и ее взгляд, испытующий и пронзительный, в котором сочетаются и подозрительность, и доверчивость, и ее речь, неуклюжая, крестьянская, но отмечающая все оттенки ее мысли, изумляющей точностью художественных представлений, и соединение в ее лице демонизма с трогательной детскостью, о которой она сама, кажется, не подозревает.

В своем искусстве А.С. Голубкина ищет передать, прежде всего и почти исключительно, *лицо*:[5] то есть то особенное, неповторяемое, что отмечает своею печатью индивидуальность. Это ведет ее, конечно, к портрету. Но портреты Голубкиной в большинстве случаев отходят от внешнего сходства с оригиналом. Это естественно: в каждом человеке мы замечаем и понимаем лишь то, что нам родственно в нем, лишь то, что в нас самих, хотя бы только потенциально, присутствует. Ясно, что микеланджеловская Сивилла, вперяя свой взор в смертного человека, может увидеть только те стороны его духа, где скрыта его гениальность. Ей недоступно всё будничное и обыденное в человеке,[6] именно то, что обычно кидается в глаза и составляет внешнее сходство. Это именно делает справедливым парадоксальное утверждение, что «хороший портрет никогда не бывает похож».[7]

Если попытаться классифицировать произведения А.С. Голубкиной, то в основу классификации надо положить ее отношение к человеческому лицу. Тогда первой, самой обширной и самой интересной группой явятся те ее произведения, которые представляют анализ лиц, ею самой выбранных. В этих работах она, конечно, дальше всего отходит от обычной портретности и яснее всего передает свое отношение к основным силам, стихийно образующим человеческое лицо. Произведения этой группы носят в то же время и наиболее законченный характер: почти все они сделаны в мраморе, в дереве или в бронзе.

Ко второй группе относятся произведения синтетического и отчасти декоративного характера: большинство их — лишь эскизы и находятся пока в гипсе.

К третьей группе принадлежат портреты-бюсты, сделанные на заказ. Существенное отличие этой группы от первой в том, что здесь художница связана определенным лицом, иногда внутренне ей чуждым. Выражая лишь гибкость своего понимания в этих чуждых лицах, она не говорит непосредственно о себе. К этой группе я отношу и портреты исторических лиц: Александра II, Гоголя, Муромцева и Захарьина. Попытаемся рассмотреть произведения А.С. Голубкиной именно в этом порядке.

Среди лиц, особенно волновавших Голубкину, надо отметить прежде всего одно лицо, часто повторяющееся в ее произведениях первого периода в разных сочетаниях, группировках и материалах. Это — голова девушки с очень тонкими и нервными чертами лица.[8] Ее можно узнать по вытянутой вперед шее, по усталым и внимательным глазам, по полуоткрытым векам, по выражению лица — девически чистому и благоговейному. Она всегда смотрит вниз. Тонкий подбородок, нервный, чуть полуоткрытый рот, волосы не прямые, но с очень плавной и длинной волной, открывающие большой, чистый лоб, придают ее лицу характер волнующей хрупкости. В мраморе эта голова становится прозрачной и тонкой, как видение. Это лицо Голубкина лепит каждый раз с особой осторожной нежностью, и почти невозможно представить

себе, чтобы та самая рука, которой повинуются обычно такие мощные, почти жестокие формы, была способна на эти ласковые прикосновения.

На одной из мраморных групп Голубкиной этой голове противопоставлена голова другого типа[9] – звериного и острого, тоже девичья, но напоминающая кобчика или иную хищную птицу. В деревянном портретном бюсте[10] голова того же хищного типа – еще более характерна (дерево лучше выражает ее плоть, земную, движимую острыми толчками инстинкта). В упомянутой группе обе эти головы противопоставлены одна другой, как контрасты. Но в подобных сочетаниях у Голубкиной не следует искать декоративного замысла: сознательно она ищет моральных контрастов, декоративность форм является лишь следствием ее огромного художнического инстинкта.

Вообще глубоко русским талантам, к типу которых относится А.С. Голубкина, чужда самая идея декоративности, так как – чужда им игра формами и их комбинациями.[11] Ни у Достоевского, ни у Толстого вы не найдете тех элементов «выдумки», которым соответствует понятие «декоративности» в искусствах пластических. Русский гений – это огонь совести, а не огонь фантазии. Он исключительно морален. Отсюда истекает тот особый русский реализм, который не похож на реализм других народов. Отсюда – та нелюбовь к риторике и к пафосу, которой отличается русское искусство. Что, впрочем, нисколько не мешает им проявляться, но только в случаях глубокой необходимости.

У Голубкиной вовсе нет вкуса в декоративности, но это вовсе не значит, чтобы декоративность в ее скульптуре отсутствовала. Напротив, там, где она есть, она проявляется как естественное следствие внутреннего единства, что придает ей особую ценность и значение. Пример – эскизы деревянного украшения камина, о которых будет сказано ниже. Точно так же и мраморная группа, о которой идет речь, создана лишь на основании контраста морального; но инстинктивное чувство скульптурной линии и массы подсказало Голубкиной то сочетание, тот поворот этих двух голов, который придает единство всему мрамору.

Как характерный пример отсутствия прямых декоративных задач в творчестве Голубкиной можно привести другую мраморную группу – «Мать и дети» [12] (выставка Московского Товарищества 1908 г.). Декоративно они не соединены ничем; ясно, что художница была связана формой мраморного куска, но вовсе не искала внешнего единства. Просто надо было включить в один кусок мрамора (а другого куска под руками не было) три головы с тремя выражениями скорбного предчувствия, детскую, отроческую и взрослую – мать с двумя детьми. Декоративно и эти три головы между собою не связаны, но внутреннее единство, единство духовного порядка сливает их в одно целое. Необходима глубокая и неподкупная искренность, чтобы путями столь скрытыми дойти в области пластических, формальных достижений до тех же результатов. В этом произведении чувствуется отсутствие ловкости, что при нашей привычке к виртуозности европейской современной пластики (именно в разрешении комбинативных задач) кажется на первый взгляд наивностью; но, всмотревшись, мы убеждаемся, что в данном случае высота искусства именно в этой наивности, порожденной не неведением, а искренностью.

Возвращаясь к разбору тех «лиц», которыми определяются тайные симпатии и интересы Голубкиной, мы не можем не остановиться на мраморе, воспроизведенном фототипией в начале этой статьи. Перед нами – одно из самых странных девических лиц,[13] отмеченных А.С. Голубкиной. Устремленная вперед, пристально глядящая голова кажется античио строгой. Ее можно принять за «Нику» или за голову девушки в нише греческого надгробия. Но лицо это – современное, с современными странностями и неправильностями. Искание сходства с античным ваянием не входило в планы художницы – ее привели к нему характер лица и материал. Странность этого узкого лица в том, что удлиненные глаза, подходящие к вискам, расположены почти в профиль, почти по-рыбьи. Разрез рта велик. Тонкие губы сжаты. Простая, несимметричная линия, отмечающая на темени современную прическу, дает всей голове крылатое движение вперед.

Как здесь, так и в той девичьей голове с тонкими чертами, с которой мы начали наш разбор, сказывается нагляднее всего идеализм Голубкиной. Но по своему душевному складу она склонна к исканию: для ее творчества характернее то, что она находит с трудом, с усилиями, выявляя горение духа, тлеющего в мертвом веществе. Уже в деревянном портретном бюсте (который художница называет «Лисичкой») мы могли заметить остроту хищной птицы или зверька. В голове деревенской девушки[14] с волосами, зачесанными назад, еще трепетнее выражено то «нечто», что жалит, жжет и колет ее изнутри, – ее нерасцветшая женскость. В целом ряде детских голов, созданных Голубкиной, можно проследить одну и ту же черту: когда на них смотришь – это то же, как если вглядываешься в завязь цветка, чувствуя и прозревая те силы, которые работают в нем, и те формы, которые должны в нем развиться.

Но в работах самых последних лет А.С. Голубкина покидает девушек и детей и начинает вглядываться в лица взрослые, зрелые, где пламя духа не переливается жемчужными отливами, как в лицах ее девушек, а тлеет притушенной искрой в глубине глухонемой плоти. Чтобы понять это, надо сопоставить лица двух «рабов» ее – две головы, одна из дерева, другая из бронзы.

Первая (названная художницей «Ломовик»)[15] – это огромная масса тела и мускулов. Голова маленькая на богатырских плечах, лицо грубыми ударами высечено из дерева, глаза маленькие под тяжелыми надбровными глыбами, тяжелые щеки, тяжелый грубый рот, тяжелый подбородок. Этого «Ломовика» только что чем-то пришибло, и вся неподвижная глыба плоти дрогнула, и толстые губы размякли и опустились... Если «Ломовик» первая ступень, то бронзовый «Человек»[16] – последняя того же пути неугасимого горения боли, насквозь прокалившей вещество. «Человек» прошел свой первый страстной путь. Таким могло быть лицо раба-христианина первых веков. У него больше ничего нет: всё погибло, всё сожжено, сам он – как еще тлеющая головня, обожженная и покрытая пеплом. Точно кактус, выросший на

вулканических шлаках. Но в глазах его светится та сила, которая заставляет стебель растения вставать из земли — могилы зерна. Что он раб, это видно по его челюсти, почти обезьяньей, по огромному рту, по ушам и скулам. Но плоть на его костях как бы истощилась муками. Вся его темная, еще вчера звериная душа озарилась смирением и восторгом покорности. Эта бронзовая голова — памятник глубоко христианского искусства, это, быть может, самое глубокое по чувству *упования* произведение нашего времени. Разве не с такими лицами будут люди воскресать из мертвых? Есть в этой скульптуре нечто, что напоминает ту трогательную надгробную группу мужа и жены первых времен христианства, которую Нибур завещал поставить над своей могилой.[17]

Нисколько не ниже «Человека» и «Ломовика» мраморная «Голова старухи».[18] Она может служить образцом той силы и законченности *характеристики*, которой обладает А.С. Голубкина. В чисто скульптурном отношении интересно то обрамление головы прямыми складками платка, которым она придала ей такой строго египетский характер, не отступая от русской реальности.

Переход от таких произведений чисто психологического характера, как «Человек» и «Старуха», к тому отделу произведений Голубкиной, который мы назвали синтетическим и декоративным, вполне естественен, так как ее скульптурные фантазии возникают тоже исключительно на психологической почве. Как мы уже говорили, у Голубкиной нет декоративного таланта. Ее горельеф над входом в Московский Художественный театр[19] совсем неудачен как декоративное произведение. Но зато, когда она ищет форм для идеи, волнующей ее до глубины души, — скульптурный инстинкт и чувство массы никогда не изменяют ей. Ее кариатиды для камина[20] (гипсовые эскизы были выставлены в 1911 г. в «Московском Товариществе») — великолепны и в декоративном отношении. Чувство пропорции, массы, чувство единого куска, в который включены их напряженно-спокойные фигуры, — поразительно. Это опять — звере-люди, но гораздо

более древних эпох, чем «Ломовик» или «Человек». Они звери телом, люди – взглядом. В их жестах бессознательная и уверенная животная грация. Пясти рук и ног развиты непропорционально с телом и головой. Но это люди, уже познавшие огонь, стражами которого они стоят по обе стороны камина. Бог Агни[21] обжег их душу и разбудил дремавшую искру сознания. У них обоих, у этих Адама и Евы каменного века, уже светится в глазах та сила, которая неволит стебель прорасти из зерна, та сила, которую Голубкина одну только и чувствует во всем многообразии земных ликов. Про них хочется сказать: «И бесы веруют и трепещут».[22]

Отношение огня и человека всегда было близко Голубкиной, и как аналогия духа и огня,[23] и как чисто пластический эффект человеческой фигуры, освещаемой беспокойными бликами. Еще раньше своих кариатид она сделала две сидящие у огня фигуры,[24] которые должны были силуэтно освещаться пламенем камина. В них еще более подчеркнута их звериность, может быть тем, что они так, сжавшись, греются у очага... Обе каминные группы задуманы монументально и представляют как бы естественное продолжение того аналитического пути, который мы проследили раньше.

В мир фантастический нас вводят небольшие эскизные группы, которые были выставлены на Акварельной выставке Московского Товарищества осенью 1910 года: «Лужица», «Задумчивость», «Дети», «Полет».[25] Это лишь замыслы, не больше чем программы, но для понимания души Голубкиной и того, *как* она видит природу, – они крайне важны.

«Лужица» – два маленьких существа: одно, с козлиной мордой и с копытами, сидит по-человечески подпершись на корточках, а у его ног – не то рыбка, не то болотный тритон с женским туловищем и овечьим лицом. «Задумчивость», или «Кустики», – это маленький козлоногий фавн с мальчишеским лицом, а над ним дриада или фавнесса, тоже козлоногая, постарше, но еще девочка. И у всех у них, и в той и другой группе, – тоскующие человечьи глаза: тоска долгая, тяжелая,[26] тоска ожидания. И чувствуется, что это та же самая тоска-задумчивость, которою тоскуют сивиллы и пророки в Сикстинской капелле в ожидании Спасителя, только здесь

она засветилась в маленьких пылинках вещества, одухотворенных жизнью. А за этими дриадами и рыбками с овечьим лицом чувствуется русский скудный пейзаж: на месте вырубленного леса – по полю жидкие кустики, а на месте осушенного озера – *лужица...*

Переходя к третьей группе произведений Голубкиной – к ее портретам, сделанным на заказ, мы должны оговориться, что это деление очень условно. Я хотел им только определить ту группу работ, в которых Голубкина не сама выбирала лицо или выражение лица, близкое ее душе, в ней как бы изначала жившее, а была связана тем или иным человеком и хотела или объективно проанализировать его сущность, или воссоздать определенный исторический лик. Так, к этой группе я бы отнес бюсты Ремизова и Алексея Н. Толстого (о которых я уже писал на страницах «Аполлона»),[27] хотя они вовсе не были сделаны по заказу. Но ясно, что это вовсе не интимные лица ее души, как все те, о которых говорилось в начале статьи. Однако в лицах обоих писателей она заметила что-то свое, что захотела выявить: в глазах Ремизова – знакомую ей внимательную тоску взгляда, в лице Толстого ту же тяжесть плоти и дрогнувшие губы, как у «Ломовика». Этот подход и делает эти портреты непохожими, но прекрасными. Наша, а не ее вина в том, что мы знаем оригиналы этих портретов. Потому что когда мы смотрим на другие ее портреты, оригиналов которых не знаем, – мы видим только законченность характеристики, доведенной до большого единства и упрощения.[28] У всех, несмотря на различие этих лиц, есть нечто общее во взгляде, точно все они глядят на Микеланджелову «Ночь», но очевидно, что те, которые позируют перед Голубкиной и глядят на нее, и не могут иметь иного выражения лица...

В бюстах исторических лиц она тоже достигает единства той или иной исторической или общественной идеи, сводя ее к внутренней жизни лица. В Муромцеве она хотела передать – борца, в Захарьине [29] – проницательность, в Гоголе – пророческую тоску, в Александре II – освободителя.

Скульптурная манера Голубкиной очень разнообразна, и разнообразие это зависит главным образом от того материала, в котором она работает. Ее гипсы носят отпечаток импрессионистической манеры. Она работает для глаза, а не для ощупи – с сильными тенями, глубокими выемками, широкими мазками. В ее скульптуре больше чисто живописных приемов, чем у Родена, но меньше, чем у Россо или Трубецкого. Она любит окрашивать свои гипсы[30] в разные тона и даже «просветляет» выпуклости бронзовым порошком. Эта же манера естественно остается у нее и в отливах из бронзы. Но прикасаясь к мрамору, она неожиданно преображается. Грубость ее манеры в глине сменяется изумительной деликатностью и тонкостью моделировок. Мрамор смягчает ее душу и в то же время сам становится под ее руками более мужественным, не теряя своей нервности. Но истинный ее материал, как показали ее работы последних лет (потому что она только недавно перешла к нему), – это дерево. В деревянной скульптуре Голубкина как бы вновь нашла себя. Многое из того, что ей так долго не давалось ни в глине, ни в мраморе, стало для нее вдруг доступно в дереве. В дереве есть и сила, и деликатность, и разнообразие тонов, ей необходимые. Дерево более живой, более чувствующий материал, ближе стоящий к той осознающей себя на разных степенях плоти, которую она так ясно прочувствовала.

Голубкина уже не молода. За ней больше двадцати лет работы. Но ее знают мало. Виною этому отчасти и ее собственная замкнутость: – замкнутость большого художника, который предпочитает работать в тишине и уединении, боясь ненужной шумихи молвы. Как мастер, творчество которого является неугасимым горением *совести*, Голубкина представляет исключительно русское, глубоко национальное явление.[31] Она принадлежит к художникам типа Достоевского и Толстого (toutes proportions gardées)*, к которым нельзя подходить с заранее предрешенными критериями искусства. Их надо принять целиком, как людей; только тогда примешь целиком и их творчество.

* сообразуясь с величиной (*фр.*).

М.С. САРЬЯН

1. Ориентализм

Европа, как чужеядное растение, выросла на огромном теле Азии. Она всегда питалась ее соками. Если развернуть полушарие Старого Света, Европа представляется зеленым и сочным кактусом, выросшим на безмерных каменистых пустынях Азии. Все жизненные токи – религию и искусство – она пила от ее избытка.

Греция вырастает из насыщенной жизни малоазиатских царств, определяет себя взаимно отталкивающими силами, осознает себя борьбой с персами; ее цветок распускается, как индусский чампак, при свете македонской молнии, мгновенно освещающей сказочную ночь Азии. Рим плавает, как лотос, омываемый и поддерживаемый великими водами Азии, которые потом и затопляют его. После переселения народов Восток наводняет Средиземное море. Все три питающих корня Европы – Пиренейский, Апеннинский и Балканский – погружаются в животворящую влагу Ислама, и через них израненная и одичавшая Европа вновь наполняется силами жизни.

С тех пор и до самых последних лет мусульманский Восток служит посредствующей средой между Европой и той крайней Азией, с которой лишь на днях мы стали непосредственно лицом к лицу. Исторический Восток для Европы – это Восток магометанский, Левант. Обращенные к нему чувствилища Европы, как Византия, Венеция, Генуя, Фамагуста, окрашены особой золотистой патиной, волнующей душу европейца...

В ущербном XIX веке отношение европейского искусства к Леванту выразилось в ориентализме.

Ориентализм был одним из частных проявлений романтизма. Возникновение «ориентализма» в искусстве обозначает тот исторический момент, когда органическая, растительная связь Запада с Востоком порывается. Ориентализм – это взгляд на Восток со стороны, глазом постороннего наблюдателя.

Европа забывает свою сыновнюю связь с Азией. Пуповина, связывающая дитя с матерью, разорвана; растение не нуждается больше в корнях, на которых оно выросло. Ориентализм выявился в романтиках, хотя его элементы, как и элементы самого романтизма, были уже налицо в XVIII веке. Завоеватель, пилигрим, искатель приключений начинает со времен Байрона превращаться в туриста, любопытствующего и снисходительного наблюдателя, коллекционера любовных эпизодов и пряных редкостей. Романтики (увы!) были едва не первыми *туристами* Востока, ездившими на осмотр его достопримечательностей... В развитии ориентализма живопись и литература идут параллельно, почти сливаясь: поэты для изображения Востока становятся живописцами, живописцы – литераторами. Всё говорит о том, что органическая связь искусства с Востоком порвалась. Вместо того чтобы постигать методы восточного творчества, они видят только россыпи живописных сюжетов и тем. Делакруа, Декан, Фромантен применяют свое чисто западное мастерство к выписыванию патетических пейзажей и natures mortes Востока; музей оружия и костюмов, надетых на более или менее искусно скомбинованных манекенов, а иногда натурщиков, – в этом весь их ориентализм. Живописцы эти стоят на разных ступенях европейского мастерства, но их отношение к Востоку различествует мало. Они могут давать хорошие, иногда даже гениальные «куски живописи», но в них нет корней, пьющих от живых вод своей прародины.

В этом – смысл врожденного бессилия ориентализма; он никогда не был живой струей, он явился симптомом омертвения.

2. Культура ислама

Формы жизни мусульманского Востока были во все времена неотразимо привлекательны для европейца, может быть, потому, что известные стороны культуры ислама оставались для него всегда непостижимы и иррациональны. Первое, что недоступно европейцу, – это обаяние и сила Корана. Шопенгауэр говорил: «Это скверная книга: я дважды прочел ее и не нашел в ней ни одной ценной мысли». Вот слова, характерные для европейского духа.

Явно, что красота Корана, одухотворившая Восток, – не в мысли, а в некоей внутренней воле, его одухотворяющей и находящей себе выражение в особых музыкальных ритмах, действующих неотразимо на строй восточной души и скользящих, не захватывая, по душе европейца. В этом сказывается иррациональность мусульманского Востока и европейского Запада.

Творчество европейца распространяется на два мира: мир физический (т. е. вещество и его соотношения, механика, научное исследование) и мир духа (т. е. область идей и сочетания их: гражданственность, философия, теология). Оба эти мира находятся всегда в состоянии неустойчивого равновесия, борьбы и противоречия. Несовместимость и непримиримость их рождает ту лихорадку действенности, которой одержим Запад. Третье звено, их связывающее, – творчество в области чувства и чувственности – в душе европейца мало развито. Европеец не имеет дара творчества в этой области – он только воспринимает и наблюдает. В лучших случаях он прибегает к наркотику греха. Ислам, не зная ни первого, ни третьего звена в отдельности, знает только второе – чувство, и больше, чем какая бы то ни было иная культура, обладает творчеством в области чувственности. Познание как физического, так и идейного мира ему доступно только «в этом плане». Отсюда вытекают: успокоенность его культуры, напряженность художественного творчества, проникающего все области и подробности жизни, цельность личности и великолепные фейерверки чувства, освещающие его историю.

Для европейца, носящего постоянно огненную и незакрывающуюся рану в своей душе, Восток представляется похожим на земной рай, вылившийся в формах «Тысячи и одной ночи». Это значит, что в нем он перестает сознавать то адское пламя, которое каждый европеец от рождения носит в себе. Он чувствует в нем утерянную им цельность, хотя и не сознает ее и, сознавши, не пожелает отдать за свою крылатую противоречивость...

Обладая творчеством только в области чувства, Восток знает полное слияние искусства и жизни. Там нет патетических взлетов в небо отдельных индивидуальностей, но весь строй бытия залит прозрачной влагой красоты, неотделимой от религиозного и общественного чувства.

Эта размеренность жизни, построенной на гармониях чувственности, непонятна логическому сознанию европейца, который смотрит на нее сверху вниз, но она узывно и таинственно говорит бессознательным областям его души.

Разницу между искусством Востока и Запада я почувствовал осязательно, когда однажды рассматривал один из пересохших фонтанов Бахчисарайского дворца. Это не был знаменитый «Фонтан слёз», но один из похожих на него, в глубине сада, около квадратного бассейна для купания, завитого сверху виноградным трельяжем...

Меня заинтересовало проследить путь, который совершала тоненькая струйка воды, просачивавшаяся сверху большой мраморной плиты, поставленной стоймя; она должна была капать из среднего вместилища, похожего на ласточкино гнездо, на две стороны – в такие же меньшего размера мраморные гнезда и из них сливаться снова в одно серединное, находящееся ниже. И так – до пяти раз, пока не попадала внизу в бассейн пошире...

Я провел рукой по его дну, и пальцы почувствовали то, чего не мог приметить глаз: мрамор был слегка обточен и образовывал как бы один оборот плоской спирали, – струйка воды здесь становилась совсем плоской и широкой, как лепесток расплющенного золота, и покрывала мрамор тончай-

шим текучим слоем, дробившим лучи солнца. Отсюда она попадала на длинный мраморный желоб, похожий на массивную деку музыкального инструмента... Здесь ее путь шел по небольшим и частым волнообразным ступенькам, так что она переливалась, дышала и пела, подобно струне, пока не попадала в бассейн, где отражались темно-смарагдные зубцы виноградных листьев, просвеченные бирюзою неба.

Таким образом, каждая капля, прежде чем кануть в эту зеленую воду, отдавала тишине сада всю свою свежесть, всю свою звучность, весь вкус и аромат! И когда я припомнил многосаженные ракеты и тяжкие водопады версальских вод и римских фонтанов, то мне стало понятно безнадежное «варварство» европейского искусства, играющего массами и количеством, сравнительно с этою строгою сдержанностью в средствах и щедростью в достижениях нужного эффекта.

3. Искусство и жизнь Сарьяна

Сарьян...

Звуки, из которых составлено его имя, выражают все его искусство. Корень «Сар» на многих восточных языках обозначает желтый цвет, т. е. полноту света, солнечный ореол – царственное облачение мира. Окончание же его имени созвучно словам «рядный», «пряный», «рьяный»... В целом – при произнесении этого имени мерещится словно исступление желто-оранжевого цвета, прикрытое синевато-сизым пламенем, напоминающим фиолетово-медные отливы мавританской керамики времени Оммайядов...

Такая филология – фантастична, конечно, но интимно-понятна тому, кто мыслит созвучиями и рифмами и имеет дело не только со смыслом, но и со вкусом и с ароматом слова.

Для художника – большое счастие, если звук его имени может стать настоящим именем его искусства, если оно звенит и поет созвучно его краскам, если оно является «сезамом», отверзающим миры его творчества. Сарьян – удачник. Его имя звенит всем узывчивым и красочным романтизмом Востока. Оно зовет к дальним странствиям и солнечным

странам, оно вызывает представление об искусстве пряном, пахучем, играющем павлиньими отливами красок. А в стихах оно может дать драгоценную и насыщенную рифму, что и подобает художнику, обозначившему собою новую грань в понимании Востока. Потому что, хотя Сарьян еще и в самом начале своего художественного пути, мы, просматривая всё им сделанное, вправе говорить о новом изгибе души в ее отношении к Востоку.

Хотя искусство Сарьяна отражает Восток, однако он не *ориенталист*. В этом его оригинальность и значительность. Он далеко не чужд романтизма, но отношение его к изображаемому – совсем иное, чем у ориенталистов. Он сам – сын Востока, оторванный от своей страны, прошедший европейскую школу, перенесенный в северные города. Его творчество пробуждено сыновним чувством. Его романтизм – тоска по родине. Поэтому в его искусстве нет любопытствующего взгляда путешественника, нет коллекционерства экзотических редкостей, отличающего ориенталистов. В нем нет «литературы». Он не станет копировать богатый орнамент, не напишет этюда с этнографически характерной головы, не будет выписывать узоры драгоценной ткани. Для него дороги обыденные, интимные черты жизни. Чувствуется, что он, сидя зимой в Москве, напряженно мечтал о восточной улице, залитой солнцем, и ему была дорога правдивость образа, а не его идеализация; что гроздь бананов в лавке уличного фруктовщика, синяя от зноя морда буйвола, пыльно-рыжие, короткие туловища и оскаленные зубы константинопольских собак для него милее и прекраснее, чем отсветы сказочной роскоши восточных дворцов. Пишет ли он гранатовые яблоки, айвы, апельсины и зеленый кувшин, – ясно, что это не предметы, привезенные на север как память о путешествии, а что они только что куплены на одной из улиц Каира, что степные цветы собраны им самим в поле; местный колорит – не во внешних признаках, а в отношении художника, в том музыкальном тоне, в котором прочувствованы эти не редкости, а *вещественные доказательства* Востока.

Живописи свойственно обобщение. Она становится искусством только тогда, когда формулирует закон. Живо-

писец, как говорит Фромантен, не может написать коров на берегу Сены, это всегда будет «стадо на берегу реки». Вид на данную местность станет картиной только в том случае, если будет трактоваться как пейзаж вообще. Изображение человека становится портретом только тогда, когда изображаемый теряет в нем свое имя и становится человеком вообще. Поэтому собирание редкостей и привело ориенталистов к историческому и этнографическому музею.

Идя на Восток как на потерянную родину, любя его житейские и обыденные черты, Сарьян удачно миновал ориентализм. И ему не понадобилось никакой couleur locale*, чтобы стать убедительным. В своем романтизме он остается человеком Востока. Европеец не так стал бы изображать экзотических зверей – газелей, гиен, пантер, не так бы увидал фигуры женщин, закутанных в покрывала, не так бы подошел к их портретам, как подходит Сарьян.

Сильный акцент в языке производит комическое впечатление, если относиться к нему с точки зрения искажения языка. Если же сквозь акцент представить себе горло, привыкшее к звукам иной речи и иного ритма чувств, то в неправильностях произношения откроются увлекательные перспективы иной истории, иной расы, целые картины жизни... Именно в этом смысле я бы сказал, что живопись Сарьяна подкупает своим сильным восточным акцентом.

Обстоятельства жизни Сарьяна вполне объясняют его искусство. Он родился 16 февраля 1880 года в патриархальной армянской семье, в городе Нахичевани на Дону; то есть – на северной окраине тех же приазовских степей, которые дали русскому искусству Куинджи, а отчасти Айвазовского и Богаевского, потому что Киммерийская область настолько же определяется Азовским морем, как и Черным, и представляет географически продолжение той же Приазовской степи.

Отец Сарьяна занимался земледелием. Поэтому его детство прошло в маленьком степном имении, верстах в пятидесяти от города. В городе родители его жили только зимние месяцы. Хутор лежал у подножья горы, довольно высокой,

* местная окраска (*фр.*).

покрытой садами и лугами, на берегу речки, заросшей камышом. По другую сторону расстилалась степь с мельницами, курганами, далекими деревушками, синими далями, миражами. Вид с холмов на степные пространства приучал глаз вглядываться в тонкие дали горизонта, узывал дух к далеким странствиям, будил романтическую мечту. Вид с высоты на поприща земли – лучшая дверь к творчеству. Степь говорила о близком юге и доносила краски и ароматы Кавказа.

Семи лет Сарьян научился грамоте, а к пятнадцати кончил городское училище. Школа и город, как водится, были раздражителями мечты. Рисовать он начал в городском училище, где его не стесняли ни выбором тем, ни указаниями. По окончании этого краткого образования его определили на место: в городское агентство по приему подписки на различные периодические издания. Там он занимался больше зарисовыванием посетителей, чем прямыми своими обязанностями. Один неприятный случай повлиял на решение его судьбы: ему случилось удачно зарисовать старика рабочего, служившего при конторе. Тот заболел и, объясняя свою болезнь портретом, требовал и умолял разорвать рисунок... Мальчику пришлось уничтожить набросок. И после этого случая ему было запрещено рисовать.

Но это заставило его старшего брата, больше других занимавшегося его воспитанием, обратить внимание на его страсть к рисованию. Посоветовавшись со своими друзьями, он решил отправить мальчика в Москву. Шестнадцати лет Сарьян очутился в Москве, в 1897 году поступил в Училище живописи и ваяния и окончил его в 1903 году. Еще год он работал в мастерской Серова и Коровина.

Такова была школа. То же, что толкает к творчеству, избыток, настоятельно ищущий выхода, томление, которое не находит себе формы, это – росло независимо от школьной работы...

В приазовские степи просачиваются токи восточной жизни. Близость гор, отделяющих Европу от Азии, тревожит и томит романтическими предчувствиями. Фантазии достаточно одной детали, чтобы по ней восстановить целый образ

далеких стран и сложной жизни. Сарьян помнит, как в степи, у местного лавочника за забором, была привязана газель. Он приходил, чтобы часами смотреть на нее. Это было перо райской птицы, оброненное на землю. В 1902 году ему впервые пришлось побывать в Закавказье.

«Я долго мечтал о Кавказе и Закавказье, – говорит он, – и хотя мне приходилось бывать несколько раз на Северном Кавказе, но он меня особенно не пленял. Зато Средний Кавказ, а особенно Южный – зачаровали меня; здесь я впервые увидал солнце и испытал зной. Караваны верблюдов с бубенцами, спускающиеся с гор, кочевники с загорелыми лицами, со стадами овец, коров, буйволов, лошадей, осликов, коз; базары, уличная жизнь пестрой толпы; мусульманские женщины, молчаливо скользящие в черных и розовых покрывалах, в фиолетовых шароварах, в деревянных башмаках, выглядывающие с плоских крыш желтых квадратных домов; большие, темные миндалевидные глаза армянок – все это было то настоящее, о чем я грезил еще в детстве. Я почувствовал, что природа – мой дом, мое единственное утешение; что мой восторг перед ней – иной, чем перед произведениями искусства: тот длился всегда лишь несколько минут. Природа многоликая, многоцветная, выкованная крепкой, неведомой рукой, – мой единственный учитель».

Со времени этого первого путешествия на юг для Сарьяна ясно осозналась цель его творчества: «выразить сущность загадочного Востока». Начались годы странствий: в 1910 году он побывал в Константинополе, в 1911 в Египте, в 1913 – в Персии. Теперь ближайшею его целью является Индия.

4. Техника

Очень многое в очаровании искусства Сарьяна зависит от его техники, весьма индивидуальной и разработанной. Он сам так говорит о своих исканиях: «Сперва я увлекался сказочностью природы. Нужно было найти средства и формы, чтобы хоть сколько-нибудь выявить мое очарование. Необходимо было побороть в себе школу серую и навязчивую

и найти собственную технику, не пользуясь чужим. Я стал искать более прочных, простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. В общем, моя цель – простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, в частности – избавиться от компромиссных полутонов. И мне кажется, в этом направлении я достиг некоторых результатов. Кроме того, моя цель – достигнуть первооснов реализма. Я говорю о той силе выражения, которая есть во всех настоящих произведениях искусства, начиная с древних времен и кончая нашими днями. Вернее – о той силе очарования, которой достигали разными путями во все времена».

Сарьян верно понимает и формулирует самого себя. Но интересно установить преемственные связи его искусства и определить ту ветвь, на которой он вырос. Если ориентализм в европейском искусстве является симптомом омертвения старых корней, связывавших Европу с мусульманским Востоком, то *импрессионизм* говорит о корне, переброшенном на дальний Восток. В то время как старые, более короткие корни начинают отмирать, растение начинает питаться другими корнями, достигшими глубокой подпочвенной влаги. Когда порвалась срединноморская связь, Азия начала питать Европу через Тихий океан. Теоретические обоснования Гельмгольца и Шевреля были восприняты живописцами уже после того, как японский органический plein air открыл им глаза. Позже, для разрешения новых красочных задач, пришли на помощь восточные ковры и персидские миниатюры. Импрессионизм был исторически ключом ко многим замкнутым тайникам азиатского искусства. Благодаря ему симфонии полных тонов, давно открытые чувственною интуицией Востока, стали доступны европейскому сознательному восприятию.

В области анализа и логики Сарьян, конечно, многим обязан импрессионизму и, в частности, Гогену. Но это была для него лишь логическая дисциплина самопроверки и самоопределения. Врожденным инстинктом своей восточной души он сумел слить острый цветовой анализ современной

европейской живописи с простыми синтетическими формами восточного искусства. В нем европейские течения обратились к своим истокам, и естественно и легко получилось нечто самостоятельное, крепкое, органическое. Ему не приходилось, как природным европейцам, справляться с образцами восточного искусства: их семена от рождения жили в его душе.

Поэтому трудно определить, из каких форм Востока он исходит: они сами создаются при его работе. В них есть нечто и от турецких лубочных картин, и от персидских миниатюр, и от ковров, и от фаянсов. Но это все – то, к чему он приходит, а не то, от чего он исходит.

Принцип упрощения, положенный им в основу его технических исканий, – единственная надежная руководящая нить, которой может довериться художник в современном хаосе устремлений и требований. Чем меньше слов, тем сильнее сила выражения; чем меньше линий, тем выразительнее рисунок. Чем проще сочетание красок, тем больше они могут сказать.

Язык выразил это основное требование искусства в слове *изящество. Изящный* происходит от слова *изъять.* Изящество – изъятие всего лишнего. Это словообразование не случайно, потому что латинский язык (так же, как и французский) повторяет его – элегантность (elegantia) происходит от глагола eligere, имеющего тот же смысл изъятия, отбора. Изящество и простота почти синонимы: если первое – путь, то второе – достижение.

Руководящей нитью для Сарьяна был принцип упрощения в равной мере как рисунка, так и цвета. Природный европеец рисковал бы при этом впасть в плакатность, Сарьяну же восточный инстинкт подсказал, как можно уничтожить все детали и как избытком цвета можно восполнить простую линию силуэта. Важную роль в его исканиях сыграл и обычный его материал – темпера. При помощи масляных красок ему никогда не удалось бы достичь того, чего он достиг; для этого достаточно справиться с немногими этюдами, им написанными. Темпера по сравнению с масляными красками

представляет многие достоинства и вдохновляющие трудности. Если писать ею на воде без всяких эмульсий, приближающих ее к масляным краскам, она дает широкие, совершенно ровные, непрозрачные бархатистые поверхности, выявляющие тон с несравненно бóльшим спокойствием, чем масляные краски, всегда разбитые бликами, мазками. Темпера дает одновременно возможность сразу покрывать большие поверхности, а с другой стороны — рисовать длинными, тонкими, непрерывными линиями кисти, наполненной жидкой красящей влагой. Сильное просветление краски, когда она засыхает, заставляет работать тонами более полными и глубокими; оно требует от художника осознанности своих намерений. Он должен заранее предрешить свои тона и класть их уверенно и быстро; он увидит их только тогда, когда картина высохнет совершенно. Благодаря непрозрачности материала один слой краски целиком прикрывает другой и не дает сквозить ему. Она устраняет соблазны «масляной кухни»: раскрашивать и пачкать основной тон отливами и переходами и смешением краев двух поверхностей. Она требует открытого и честного сопоставления двух цветов, а когда надо дать постепенность, то — обдуманной и заранее размеренной гаммы.

Сарьян мастерски использовал возможности темперы. Он умеет поверхность картины заливать большими пятнами, контур которых сразу дает основные линии рисунка. По этим поверхностям он пишет длинными ударными мазками, одновременно выявляя цвет и форму. Он или широко штрихует кистью, или развертывает веерообразные, перистые системы мазков, идущие к его «павлиньему» тону. Это соединение штриха с пером дает его технике некоторое сходство, лежащее в самом принципе приема, с восточными лубками и вообще с гравюрой на дереве, с тою разницей, что в цветной гравюре черный «каркас» рисунка заливается широким пятном, а он пятно, положенное заранее, хлещет, шпорит и взвивает на дыбы ударами цветных, сверкающих штрихов, определяющих рисунок...

Интересно проследить его метод, когда он разбирается в сложной путанице больших букетов из полевых цветов. Он

разрешает эти сложные задачи с изящным мастерством. Заботясь о том, чтобы удар кисти давал одновременно рисунок и цвет, он начинает из глубины, с фона и идет к зрителю постепенно приближающимися планами, давая одни цветные силуэты цветов. Благодаря этому, работая плоско, как свойственно темпере, он в то же время подсказывает глазу глубину самым внутренним ходом работы. Таким образом, не уменьшая горения цвета ни рефлексами, ни полутенями, ни бликами и не прибегая к выпуклости, он достигает большой *вещности* изображения. Ненарисованные стебли его степных трав топорщатся, и цветные кружочки, обозначающие место цветов, благоухают степью...

Самое законченное, что до сих пор дал Сарьян, – это его natures mortes. Когда он пишет плоды, кувшины, египетские маски, заливая их силуэты одним цветом (по большей части двух тонов), он достигает наибольшей силы выразительности. При выборе характеризующего цвета предметов он обнаруживает себя одновременно и колористом, и провидцем тайной души вещей. Инстинкт крови, текущей в его жилах, подсказывает ему чисто восточные гаммы цветов, и, ударяя одним простым тоном о другой, он умеет вызвать впечатление разнообразия и роскоши. А западная сознательность, вооруженная импрессионистическим анализом, помогает ему довести пятно до крайней степени выразительности последовательным проведением метода.

Расположение пятен, дающих рисунок, бывает у него иногда так смело, что нужно отвести глаза от картины, чтобы увидеть реальность. Это напоминает те пятна Шевреля, на которые нужно смотреть до утомления глазного нерва, а когда потом переведешь глаза на потолок, то увидишь картину в дополнительных тонах...

Мне вспоминаются сарьяновские буйволы, так ошеломившие московскую публику в свое время. Они были написаны большим черным пятном, залитым синим внутри. Внешне – это была черно-синяя бесформенная глыба. Но, отойдя на какое-то психологическое расстояние, глаз вспоминал картину, и внутри, точно физиологическая реакция

глазных нервов, внезапно вставала с мучительной четкостью галлюцинации знойная дорога, два тяжелых буйвола цвета сливы и бородатые фигуры погонщиков...

Другим образцом этой магической убедительности сарьяновских приемов может служить один из его портретов восточных женщин. Издали он поражает странной подвижностью и живостью губ. Подойдя ближе, видишь, что схематически написанный рот грубо зачеркнут двумя широкими штрихами совсем иного цвета, захватывающими часть щеки и без всякого отношения к рисунку лица. Эти иррациональные мазки кисти, когда вы отступаете на два шага от картины, становятся совершенно невидимы. Они-то и придают губам ту изменчивую живость, которая поражает с первого взгляда. Верность такого цветного удара, не оправдываемого никаким методом, может подсказать только художественный инстинкт.

Характер живописной манеры Сарьяна точно отмечает все моменты его отношения к Востоку. Он начинает с романтической мечты о далеких странах, и картины его носят нарядно-сказочный характер. В них есть вычурность и завиток, розы и золото, лазурь и пурпур. Они несколько иллюстрационны и литературны. Они малы размером, и в них много подробностей. Так уменьшенно и детально видит глаз, когда вызывает видение глубоко внутри себя. Ему мерещатся газели, озера, в которых купаются феи, священные рощи, поэты, змеи и барсы, и женщины. Это длится до 1907 года.

Затем начинается переходный период: мазки развертываются павлиньими веерами, и начинает выказываться характерная для Сарьяна оранжево-фиолетовая тема, являющаяся ключом его колорита. Контуры вещей еще неясно выступают из-под драгоценной световой ткани, окутывающей их. Он еще продолжает писать не реальности Востока, а свою знойную мечту о нем (1907–1909 гг.).

Конкретность видения, *вещность*, выявляется вполне определенно только со времени его первого путешествия в Константинополь в 1910 году. Пейзаж, вид улицы теряют характер мечтательного видения, а кажутся четкими галлю-

цинациями. Человеческие лица, фигуры, плоды, цветы становятся близкими, осязательными, очертания их крепнут; из-под радужного солнечного спектра проступает собственный цвет, собственное глубокое горение. Мечта облеклась плотью. Художник положил руку на реальности Востока. Он полюбил *вещь* как конкретность; он понял ее периферию, ее контур. С этим же новым пониманием реальностей посетил он и Египет в 1911 г. Что привез он в этом 1913 году, вернувшись из Персии, нам еще неизвестно.

Сарьян только в начале своих творческих осуществлений. То, что он дал до сих пор, крайне важно, так как кладет новую грань в нашем живописном отношении к Востоку и свидетельствует, что бездушный и душный ориентализм окончился. Но самому Сарьяну предстоит еще долгий путь.

Чем обогатится его талант, постепенно продвигаясь к сердцу Азии? К каким горизонтам направит его Индия, о которой он мечтает? Какое воплощение даст он своей безысходной любви к Востоку, когда окончатся для него годы странствий и глаз его напитается видениями Азии?

На это ответит только будущее.

КОНСТАНТИН БОГАЕВСКИЙ

1. Исторический пейзаж

> Partout où quelque chose vit, il y a quelque part un registre où le temps s'inscrit.
>
> *H. Bergson**

«Всюду, где есть жизнь, существует свиток, в который время вписывает себя». В сущности это та же самая мысль, что и в известной надписи на циферблате часов: Vulnerant omnes, ultima necat[1] – «Ранят все, последний убивает». На живом каждое пережитое мгновение отмечает свой знак.

Новая морщина у глаза, новая складка в углах губ, новая прядь седины в волосах, шрам на коре дерева, годичное кольцо в разрезе ствола, стертая ступень на крыльце, выбитый камень в стене дома, водомоина на скате холма, выветрившийся зубец скалы на гряде гор – все это письмена времени, знаки ранящих мгновений. Из этих знаков складывается индивидуальное лицо человека, предмета, местности, страны. Везде есть свиток, который можно развернуть и прочесть в нем историю жизни.

Художник, пишущий портрет, только тогда сможет воссоздать *лицо* человека, когда разберет и передаст всю совокупность внешних и внутренних знаков, оставленных на нем стилетом времени. Такой портрет становится *историческим*. Пусть он изображает человека неизвестного, безымянного, но раз в портрете развернут свиток его жизни, он становится историческим документом, свидетельствующим о жизни

---

* Всюду, где есть хоть какая-то жизнь, существует некий регистр, где отмечается время. *А Бергсон* (*фр*).

всей эпохи, всей нации, к которым принадлежит изображенный «неизвестный». Портреты Жана Фуке раскрывают нам историю страстей XV века, а портреты Клуэ характеры XVI века независимо от того, какие имена помечены внизу рамы. По любому из королевских портретов Веласкеза можно прочесть *всю* историю Габсбургского дома. Истинно великие портретисты передают не сходство, а *судьбу* человека.

Точно так же исторический пейзаж стремится стать *историческим портретом* земли. Лицо земли складывается геологически, так же, как человеческое лицо – анатомически, и точно так же определяется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на нем стихиями и людьми: знаками мгновений. В этом – смысл Исторического Пейзажа.

XIX век был временем упадка психологического портрета, равно как исторического пейзажа. Импрессионизм не только не мог возродить их, но напротив, сознательно отстранил их на долгое время. Область импрессионизма – впечатление света. Как в человеческом лице, так и в лице земли импрессионисты и ближайшие преемники их видели не больше, чем отражающие свет поверхности. Прозрение солнечного света настолько их ослепило, что они забыли про вещество, про законы, его образующие, и про внутреннее его горение цветом – «страстью вещества»... Если бы в комнате мальчика из андерсеновской сказки висели пейзажи, написанные импрессионистами, то Оле-Лук-Ойе[2] никогда не удалось бы, вставив его ногами в картину, сделать так, чтобы он мог убежать внутрь ее. Мальчик наткнулся бы, как на зеркало, на непроницаемую цветную поверхность, которую представляют собою пейзажи импрессионистов...

Между тем в пейзажах барбизонцев еще были такие тропинки, по которым можно было бы войти вовнутрь картины, а пейзажи Лоррена и Пуссена были не только проходимы по всем направлениям, но обладали еще той магической линией горизонта, которая манит переступить через нее; не говоря уже про пейзажи французских и итальянских примитивов, где можно пройти не только по холмам и речным долинам,

но и бродить по всем узким улицам укрепленных городов, встающих над срывами гор.

С портретами прежних великих мастеров можно жить, как с живыми людьми, и вести молчаливые, интимные беседы, точно так же в глубине «исторических» пейзажей можно совершать долгие, уединенные прогулки.

Импрессионисты «выезжали из города на этюды с утренним поездом для того, чтобы вернуться с вечерним, и видели природу только в полдень». Они никогда не ступали ногой по тем пейзажам, которые запечатляли на полотне, и импрессионистическая этюдность заразила современный пейзаж, сделала его искусством общедоступным и легким...

Для того чтобы дать почувствовать *лик* земли во всей его сложной жизни, слишком мало этого отношения мастеров «интимного пейзажа», ищущих в природе лишь психологических соответствий. Для того чтобы найти силы воссоздать его, художник должен перестрадать ту землю, которую он пишет. Он должен пережить историю каждой ее долины, каждого холма, каждого залива. Опыт сердца, исходившего тоской в ее сумерках, и опыт ступней, касавшихся всех ее тропинок, ему дают не меньше, чем впечатления глаза. И точно так же, как творцы человеческих ликов видели во всех человеческих лицах, в сущности, только одно лицо и его старались выявить в своем искусстве, как это делали и Леонардо, и Боттичелли, и Рембрандт, точно так же создатели «исторического» пейзажа были всегда заключены в пределах одной страны. Мантенья в скалистых окрестностях своей Масличной горы, Леонардо в сталактитовых гротах и кристаллических далях, Пуссен и Клод Лоррен в Римской Кампанье ищут всегда один и тот же ими понятый лик Земли.

В современной русской живописи воссоздателем исторического пейзажа является Константин Федорович Богаевский, а земля им изображаемая – Киммерия.

II. Киммерии печальная область*[3]

ἔυ ςα δε Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε
πόλις τε Νεχυία Οδυσσειασ.

Искусство Богаевского целиком вышло из земли, на которой он родился. Для того чтобы понять его творчество, надо узнать эту землю; его душа сложилась соответственно ее холмам и долинам, а мечта развивалась, восполняя ее ущербы и населяя ее несуществующей жизнью. Поэтому прежде чем говорить о Богаевском и его искусстве, я постараюсь дать представление о той земле, голосом которой он является в современной живописи.

Земля Богаевского – это «Киммерии печальная область». В ней и теперь можно увидать пейзаж, описанный Гомером. Когда корабль подходит к обрывистым и пустынным берегам этих унылых и торжественных заливов, то горы предстают повитые туманом и облаками, и в этой мрачной панораме можно угадать преддверье Киммерийской ночи, какою она представилась Одиссею. Там найдутся и «узкие побережья со священными рощами Персефоны, высокими тополями и бесплодными ивами».[5] Дальние горы покрыты скудными лесами. Холмы постепенно переходят в степи, которые тянутся вплоть до Босфора Киммерийского,[6] прерываемые только мертвыми озерами и невысокими сопками, дающими пейзажу сходство с Флегрейскими полями.[7] Огонь и вода, вулканы и море источили ее рельефы, стерли ее плоскогорья и обнажили мощные и изломанные костяки ее хребтов.

Здесь вся почва осеменена остатками прошлых народов: каменщик, роющий фундамент для дома, находит другие

* *Киммерией* я называю восточную область Крыма от древнего Сурожа (Судака) до Босфора Киммерийского (Керченского пролива), в отличие от *Тавриды*, западной его части (южного берега и Херсонеса Таврического). Филологически имя *Крым* обычно производят от татарского Кермен (крепость).[4] Но вероятнее, что Крым есть искаженное татарами имя Киммерии. Греки называли теперешний город Старый Крым – Κυμμέριον. Самое имя Киммерии происходит от древнееврейского корня KMR, обозначающего «мрак», употребляемого в Библии во множественной форме «Kimeriri» (затмение). Гомеровская «Ночь киммерийская» – в сущности тавтология.

фундаменты и черепки глиняных амфор; копающий колодец натыкается на древние могильники; в стенах домов и между плит, которыми замощены дворы, можно заметить камни, хранящие знаки орнаментов и несколько букв оборванной надписи; перекапывая виноградник, «земледелец находит в земле стертую монету, выявляющую лик императора».

Камни и развалины этой страны безымянны. Как для греков, так и для более поздних народов, выдвигавших сюда передовые посты своих колоний, Киммерия всегда оставалась пределом ведомых стран. Связанная с историческими судьбами Средиземного моря, она была лишь захолустьем Истории. Народы, населявшие ее, сменяли один другой, не успевая ни закрепить своих имен, ни запомнить старых.

К.Ф. Богаевский родился в Феодосии.

Та складка земли, в которой она расположена, была местом человеческого жилья с доисторической древности. Холмы, ее окружающие, много раз одевались садами и виноградниками и вновь прикрывались на целые столетия саваном праха. Они как бы стерты ступнями народов, их попиравших, плоть их изъедена щелочью человеческих культур, они обожжены войнами и смертельно утомлены напряженностью изжитых веков.

В годы детства Богаевского Феодосия была похожа на приморский городок южной Италии. Развалины генуэзских башен напоминали об ее историческом позавчера. Море соединило ее со средиземным миром, а бездорожье южных степей отделяло от России. Она не успела еще прикрыть свою доисторическую древность приличным безвкусием русской провинции.

Богаевский вырос в итальянско-немецкой семье генуэзского происхождения, связь которой со старой метрополией была еще так велика, что молодых людей еще посылали заканчивать образование в Геную.

Первые сильные впечатления природы он получил на Керченском полуострове. Это — страна холмистых равнин,

соленых озер и низких кольцеобразных сопок. Уныние хлебных полей сменяется унынием солончаков, темное золото пшеницы – снежною солью высохших озер. Из-под редких колосьев и буйных репеев сквозит седое тело земли, глубоко растрескавшееся от зноя. Полдни гудят роями мух и глухим жужжанием молотилок. Берега Черного и Азовского морей разбегаются широкими лукоморьями, пески которых желты, как спелая пшеница.

Просторный кенегезский дом,[8] с котором связано отрочество Богаевского, окруженный скудною зеленью, стоит у ската длинного «Сырта», по хребту которого, от одного моря до другого, проходит «Скифский вал» – остатки стены, замыкавшей Босфорское царство.

Плоское уныние этой земли заставляет невольно обращать глаза к небу. Там облака подымаются и с Черного и с Азовского моря. Но дыхание одного моря встречает дыхание другого, и два огромных полукружия туч непрерывно колеблются, то отступая, то надвигаясь по обе стороны небосклона, никогда не покрывая всего неба. Тяга ветра подымает их вверх огромными столбами, придает упругость их очертаниям, и амфитеатры облаков, расположенные по всей овиди, образуют нагромождения фризов и барельефов. Созерцание горизонта, на котором непрерывно созидаются и расходятся циклопические архитектуры, имело громадное значение для творчества Богаевского.

Но решающую роль в определении путей его искусства сыграла гора Опук. Она лежит к востоку от Кенегеза, там, где берег поворачивает к северу, обозначая линию Босфора Киммерийского, в ужасающей пустынности солончаков и мертвых озер. Во времена Страбона на ее хребте стояли циклопические развалины Киммерикона. Теперь их нет, но глаз, галлюцинирующий в полдень среди ее каменной пустыни, видит их явственно в срывах скал и над разорванными краями ущелий. Гора образована из мягкого, как мел, камня и вся проработана, глубоко и подробно, тонкими вникающими пальцами дождя, ветра и солнца. Ее плоскогорья изъедены узкими щелями, напоминающими трещины ледников. В них

пахнет зверем. Морские заливы кишат змеями. Каждый шаг отдается глухо и гулко, как в пещере. Гроты, выветренные сквозняками по углам обрывов, подражают своей внутренней отделкой сталактитам.

Широкие каменные лестницы, кажется, попираются невидимыми ступнями Эвридики. И хребты, осыпавшиеся как бы от землетрясения, и долины, подобные Иосафатовой[9] в день Суда, и поляны, поросшие тонкой нагорной травой, и циклопические стены призрачных городов, и ступени, ведущие в Аид, – всё это тесно и беспорядочно жмется друг к другу. И это чрезмерное разнообразие так однотонно, что, пройдя десяток шагов, чувствуешь себя безнадежно заблудившимся в этих безысходных лабиринтах.

Когда в полдень солнце круто останавливается над Опуком и мгла степных далей начинает плыть миражами, здесь может показаться, как на Синае, что под ногами расстилается почва, «вымощенная сапфирами и горящая, как голубое небо». В эти моменты посетитель реально переживает «панический» ужас полудня...

В годы самых мучительных сомнений в себе Богаевский именно здесь почувствовал ясно предназначенный ему путь в искусстве. Можно сказать, что он был *призван* на этой горе.

Если с Опука или с высоты Скифского вала, проходящего над Кенегезом, посмотреть к западу, то за холмистыми равнинами, за высохшими озерами, за крылатыми лука́ми желтых морских отмелей, за плоскими сопками, за несколькими планами далей, всё более синих, более лучистых и отмеченных крестиками ветряных мельниц, в те вечера, когда над землею не стоит мгла, на самом краю горизонта, за тусклыми мерцаниями двух глубоко уходящих в землю морских заливов, встает нагромождение острых зубцов, пиков и конических холмов. И среди них полуразрушенным готическим собором с недостроенными башнями в кружеве стрелок, переплетов и взвивающихся языков окаменелого пламени встает сложное строение Карадага.[10] Такой романтически-сказочной страной представляется Коктебель из глубины Керченских степей.

Вся Киммерия проработана вулканическими силами. Но гнёзда огня погасли, и вода, изрывшая скаты, обнажила и заострила вершины хребтов. Коктебельские горы были средоточием вулканической деятельности Крыма, и обглоданные морем костяки вулканов хранят следы геологических судорог. Кажется, точно стада допотопных чудовищ были здесь застигнуты пеплом. Под холмами этих долин можно различить очертания вздутых ребер, длинные стволы обличают скрытые под ними спинные хребты, плоские и хищные черепа встают из моря, один мыс кажется отставленной чешуйчатой лапой, свернутые крылья с могучими сухожильями обнажаются из-под серых осыпей; а на базальтовых стенах Карадага, нависших над морем, можно видеть окаменевшее, сложное шестикрылье Херубу,[11] сохранившее формы своих лучистых перьев.

Если к этим основным пейзажам Киммерии присоединить еще мускулистые и разлатые можжевельники Судака, пещерные города Бахчисарая, да огромные ломбардские тополя и ясени Шах-Мамая,[12] пред высотой которых степной горизонт кажется низким и плоским, то перед нами все элементы, из которых сложились пейзажи Богаевского.

Он родился среди камней древней Феодосии, стертых, как их имена; бродил в детстве по ее размытым холмам и могильникам; Кенегезские степи приучали его взгляд разбирать созвездия и наблюдать клубящиеся облака. Опук был горой посвящения, – с которой ему был указан путь в искусстве; зубцы коктебельских гор на горизонте были источником его романтизма, рождая в нем тоску по миражам южных стран, замкам и скалам; а деревья Шах-Мамая направляли его вкус к Пуссену и Клоду Лоррену.

III. Художественные влияния

В те годы, когда детство и юность Богаевского протекали в Феодосии, она была городом Айвазовского. Страстный и блестящий романтик моря – он в ней родился и прожил всю жизнь, наполняя ее славой своего имени. Ему нрави-

лось быть «отцом города», знавшего его скромное детство, и, проникнутый любовью к романтическому Риму времен Гоголя, он умел бросить и на Феодосию отблеск артистической Италии. Почти в каждом доме висели его картины. Хотя это были и слабые произведения, которые он писал в годы своей неутомимой старости слишком быстро, но всё же на каждой из них был росчерк мастера. В Феодосии существовала художественная атмосфера, пробуждавшая ростки искусства в душах, расположенных к нему. Многочисленные для маленького городка художники копировали Айвазовского и подражали ему. Но то же влияние, которое пробуждало семена, глушило и останавливало дальнейшее развитие таланта: искусство Айвазовского было слишком личным и односторонним, а тяжесть его авторитета не давала выхода в другую сторону.

Точно так же, как некоторые из современных художников, проходивших школу во времена передвижничества, задавали себе в то время вопрос, как же они будут писать мужиков, когда у них нет ни склонности, ни вкуса к этому, а другие, проходя школу импрессионизма, тосковали по милым подробностям и деталям рисунка, которых «теперь уже нельзя передавать», так и художникам, развивавшимся в Феодосии, казалось невозможным писать что-нибудь иное, чем море.

Между тем Богаевский был рожден таким же исключительным живописцем земли, как Айвазовский – моря. Одним из самых сильных художественных впечатлений его детства была олеография, изображавшая извержение Везувия. Геологическое прошлое Киммерии уже поднималось в его душе...

В годы гимназические его склонность к живописи сказывалась в том, что он срисовывал иллюстрации из старых номеров «Gartenlaube»[13], а позже под благосклонным наблюдением Айвазовского копировал его картины. А так как Айвазовский одобрял его опыты, и копии гравюр из «Gartenlaube» отличались безукоризненной точностью, то после окончания гимназии его отправили в Академию. Как и у Айвазовского,

у него не было интереса к человеческой фигуре. Всё складывалось так, чтобы убедить его самого в полной своей бездарности. Он был исключен из Академии за неспособность, взял бумаги и уже уехал на юг, когда Куинджи, составлявший в то время свой класс, увидав его летние этюды, включил его в число своих учеников. Таким образом, едва не отойдя совсем от живописи, Богаевский вновь вернулся в Петербург и начал работу вместе с той группой художников, из которой вышли Рерих, Рылов, Латри, Зарубин, Рущиц, Химона, Борисов и другие. Куинджи был именно тот учитель, в котором нуждался Богаевский. Он сам родился в Киммерийских степях и пас в детстве овец на берегах Азовского моря.

В мастерской Куинджи натурщик присутствовал для виду. Работа начиналась летом, когда Куинджи увозил учеников в свое имение на южном берегу, где он сам работал и жил вместе с ними на берегу моря под открытым небом. Куинджи мало учил живописи, он делал большее: он учил видеть. Он умел не насиловать индивидуальности. От картины он требовал самостоятельного творчества, а не обобщения этюдов, написанных с натуры. Не одобряя, он говорил: «По этюдам написано».

Под влиянием Куинджи у Богаевского выработался свой метод работы. Изучение природы с кистью в руке он отделил совершенно от композиционного творчества. Его этюды не имеют никакого отношения к эскизам. В известные периоды он подолгу работает с натуры. Его этюды бывают написаны добросовестно и совсем неинтересно. Они не похожи на его живопись. Закончивши, он на них не смотрит и в большинстве случаев уничтожает их. В них ему важен не результат, а самый аналитический процесс, который, будучи раз совершен, обогащает опыт сознания и не нуждается ни в каком материальном закреплении. Последнее может только затруднить бессознательные процессы творчества.

Творчество начинается для Богаевского лишь тогда, когда материал, им усвоенный, забыт настолько, что начинает сам подыматься из глубины души, как внутреннее видение. Пейзажи, им созданные, он видел не внешней, а внутрь об-

ращенной стороной глаза. Эта способность достигает у него силы ясновидения.

Она выработалась у него в те годы, когда он отбывал военную службу в гарнизоне Керченской крепости. Запертый в стенах казармы и лишенный возможности работать, он привык зарисовывать по ночам видения, проходившие у него в глубине зрачков. Альбомы того времени, зарисованные цветными карандашами, в первый раз обнаруживают настоящую индивидуальность Богаевского. С них начинается его собственное искусство.

До этого он тщетно ищет себя в больших полотнах, написанных тяжелой и темной мюнхенской манерой, усвоенной им после первой заграничной поездки вместе с Куинджи.

Эти эскизы сперва карандашами, а потом акварелью заставили его искать законы композиции, пробудили у него вкус к декоративности и привели его естественным путем к изучению Клода Лоррена, ставшего его истинным учителем.

Последней ступенью его школы было сравнительно недавнее путешествие по Италии, откуда он вернулся уже вполне зрелым мастером.

IV. ТВОРЧЕСТВО

La terre était immense, et la nue était morne,
Et j'étais comme un mort en ma tombe enfermé...

*Leconte de Lisle**

Если одним взглядом окинуть всю совокупность *творения* Богаевского, то мы заметим три явно намечающихся периода в его развитии. Они расчленяются довольно определенно, хотя края их смешиваются и далеко заходят один на другой. При этом основные элементы возвращаются постоянно в разных степенях преображения.

---

* Земля была огромна, и туча была мрачна,
А я был как мертвец, запертый в могиле...

Леконт де Лиль (*фр.*).

Первый период может быть назван «Трагедией Земли». Он пишет в то время землю обнаженную, тяжелую, с мускулами, сведенными судорогой. По ее бурым и охряным скатам, размытым ливнями, чернеют язвы разрытых фундаментов; по тусклым равнинам до самого горизонта тянутся ряды камней, напоминающих татарские могильники. В зеленовато-мертвенном сумраке по лбам тяжелого мыса лепятся над морем крепостные стены. Среди поля, истоптанного и стертого, древне-поруганного, плоско стоит унылый квадрат тюрьмы с кубическими постройками казематов, точно «Остров Мертвых»[14], освещенный грубым ртутным светом со свинцовыми тенями.

В этих элементах не трудно угадать впечатления ближайших окраин Феодосии. От этих кошмаров земли он хочет освободиться, воздвигая на ней циклопические стены и крепости, которых она лишена. Он создает их из генуэзских стен феодосийского Карантина[15] и из развалин Чуфут-Кале[16] и из пещерных городов окрестностей Бахчисарая. Таково большинство его картин до 1904 года. Вглядитесь в его «Пустынную страну» (1905). Она безлесная, безлюдная, безрадостная. Волны нелюдимого моря тычутся в ее заливы, где груды еще не обглоданных голышей трутся глухо, как сухие кости. Этот залив похож на обломок лошадиной челюсти, и в скалистых грядах, его окружающих, можно различить оскал желтых расшатавшихся зубов. Земля для него еще мертва, и всюду, куда он ни обращает взгляд, он видит только ее труп. Пейзажи, созданные им в этот период, могут служить фоном для «Танцев Смерти»[17].

Постепенно эта неотступная идея переходит в апокалипсический образ Суда.

От циклопических крепостей он обращается – к обычным человеческим жилищам. Караимские и татарские кварталы Феодосии, глинобитные постройки с плоскими крышами, монументальные каменные ворота и такие же дома с глухими арками, напоминающими о екатерининской эпохе, низкие каменные заборы дают ему материал для постройки фантастических городов. Дома в этих городах зловещи и не-

обитаемы. Их архитектурные лики имеют вид онемелый и искаженный; двери разверсты для крика; окна уставились на что-то расширенными от ужаса зрачками; деревья обнаженные, железные простирают ветви в порыве отчаяния. Такими могут быть жилища человека, опустошенные чумой или призывом трубы Архангела.

А над ними померкшим сиянием сверкает апокалипсическое солнце, стремительно унося свой пустынный, огненный, в лохматых нимбах пламенных лучей тоскующий лик...

Теперь от земли взор Богаевского обращается к небу. Раньше над его запустелой землей низко развертывались тяжкие покрывала облаков с оттенками серы и пламени, или громоздились чудовищные тучи, а между ними приоткрывались куски оливкового неба с косыми полосками ливней. Теперь небо разъясняется, тучи расходятся и смятение светил небесных противополагается земле, застигнутой ужасом: трагедия космическая – трагедия земли. Солнце становится одиноким гигантом, заливающим мир тяжелыми потоками своей огненной тоски; кометы рассыпают снопы искр и наполняют черные своды неба пронзительными копьями света; звезды свергаются и осыпаются, как осенние листья; новые созвездья с гроздами громадных светов приближаются к земле и образуют алмазные венцы над вершинами скалистых Патмосов...[18]

Это – грань времен; но в тот момент, когда творчество Богаевского доходит до этого предела, в глубине души ему раскрывается мир, до тех пор незнакомый. Если первый период его творчества развивался под знаком «Страшного суда», то второй возникает под знаком «Золотого века». За последними днями мира вдруг раскрывается первый райский расцвет земли. Молодое и радостное солнце звучит чистейшим светом в глубине серебряных сфер, и вся земля: и скалы, и воды, и деревья образуются избытком солнечного света. Они не материальны, они существуют как прозрачные кристаллизации лучей.

Этот перелом творчества относится приблизительно к 1907 году, но совершается не сразу. В этом году рядом с «Про-

шлым Крыма» и «Солнцем» он выставляет – «Страну великанов» и «Утро» (Розовый гобелен). На следующий год «Звезда-Полынь» и «Генуэзская крепость» заключают первый период, все же остальные – «Тихая равнина», «Берег моря», «Жертвенники», «Terre Antique», «Раннее утро» продолжают творчество второго периода.

С этого времени Богаевский начинает освобождаться от тяготевших на нем уз земли. В нем возникает внутреннее видение. Так же, как в бреду безысходных полудней пустыня галлюцинирует миражами, являющимися желанными преображениями ее самой, точно так же душа художника в панический полдень отчаяния силой своей жажды рождает зеркальные озера и разливы реки в оправах влажных лугов и группы юношески стройных деревьев.

Земля ждет Освободителя, который бы расколдовал ее, преобразив в творческом сновидении, освободил от древних уз. Странствия по сожженным кругам киммерийского Аида очистили сердце Богаевского для видения преображенной земли.

Но вступая в область *живописи сновидений*, Богаевский нуждался в руководителе, который бы помог ему соблюсти чувство меры в этом мире неосязаемых реальностей. Он избрал себе вождем Клода Лоррена.

Картины этого периода отличаются чистотой, глубоким ритмом и молитвенным подъемом духа. «Розовый гобелен» и «Страна великанов» звучат молитвой утренней и молитвой вечерней. Скалы, вздымающиеся плоскогорьями легко и архитектурно, озера, в которые глядятся гармонически стройные облака и деревья, составляют элементы этого цикла. Голоса молчания звучат и в «Тихой равнине» и в «Раннем утре» и в «Южной стране». Но самая молитвенная из них – «Жертвенники». В этих плоскогорьях с восходящими домами Богаевский таинственным ясновидением угадал, никогда не видавши изображений, пейзаж священной горы Монсеррата (под Барселоной), на плоской вершине которой невидимо присутствуют, по легенде, рыцари св. Грааля, точно духовным очам его было видение этих скалистых престолов и корон пиний, венчающих окрестные холмы.

Новый перелом в творчестве Богаевского наступает в 1909 году. Он проводит его в Италии и возвращается в Феодосию через Грецию. Этим путешествием открывается третий цикл его развития. После трагедии безысходного отчаяния, после орфических гимнов наступает период успокоенной эпической полноты.

В путешествии своем он видел не реальную Италию, а ту, которая скрыта в пейзажных фонах старых мастеров. Он отходит от Клода Лоррена и вожатым себе выбирает художника более сурового и строгого – Мантенью.

На время он уходит в глубь его страны, на склоны той створчатой, конусообразной горы, которая высится за Масличным садом, над Иерусалимом его «Распятия». Первую же картину по возвращении из Италии Богаевский посвящает воспоминаниям о пребывании в глубине картины Мантеньи и скромно называет ее «Подражание Мантенье», хотя вернее ее называть «Воспоминание о Мантенье».

Слоистые скалы красного песчаника, мерцающие, стеклянно-синие дали, оранжевые померанцы, волокна и сгустки небольших облаков на черно-зеленом небе, да мутно-зеленая река среди пурпурных кустарников – вот элементы этой картины, висящей в той зале Третьяковской галереи, где малявинские «бабы» взмыли свои вихри пляшущих маков. Тут же рядом, как бы для наглядного сравнения, висят «Пустыня» Богаевского (первой манеры) и «Берег моря» (второй манеры). Его колорит, черноватый, оливковый и бурый в первый период, белесоватый и серебристо-серый с легкой синевою во втором периоде, теперь становится полнозвучным и сильным, насыщенным пурпуром, зеленью и лазурью в общем бронзово-золотистом тоне.

Богаевский не принадлежит к художникам, одаренным природным даром техники. Ему пришлось многое преодолевать в себе. В нем нет легкости речи, а скорее косноязычье, но косноязычье Моисея: когда уста немеют при сознании величия того, что нужно сказать. Дар божественной легкости форм дается лишь тому, у кого мысли рождаются из слов. Тому же, кто переполнен видениями, суждены узкие врата и

трудное достижение формы. Непокорное вещество должно быть постепенно переплавляемо их волей. И прежние оковы становятся в конце концов их крыльями. Преодоленное косноязычье Демосфена становится убедительностью, делающей неотразимыми его речи.

Краски неохотно повинуются Богаевскому. Картины первого периода написаны тяжелой и темной мюнхенской манерой. Его мазки жирны, неуклюжи и тусклы. Он ищет долго и упорно, вырабатывая себе технику трудной и сознательной дисциплиной. На некоторое время он подчинил себя импрессионистической технике, чуждой его духу по самому существу.

Второй период знаменуется переменой техники; он начинает писать масляными красками жидко, как акварелью. В картинах появляется некоторая острота и сухость (например, «Раннее утро»). Картина больше звенит, чем поет. Тень становится для него, как для импрессионистов, дополнительным тоном к свету, существует для того, чтобы служить резонатором: заставляет гудеть и вибрировать на высоких нотах натянутые струны солнца; свет скрывает формы вещества, а не выявляет их. Даже тогда, когда он исходит из тонов гобеленов, их волокнистость отливает минеральными отсветами горного льна.

Лишь в третьем периоде он достигает настоящей полноты колорита. Его тон образуется внутренним горением вещества, цвет как бы вскипает из глубины предметов. Они существуют каждый нимбами своей сущности. Картина возникает из гармонии теней; цвет выявляется из тьмы, разложенной солнечным светом.

В этих картинах он овладевает «веществом» (pâte) масляной живописи, научается пользоваться лессировками, тона его образуются из наслоений прозрачных лаков, сквозящих один из-под другого, и становятся драгоценными; поверхность картин делается как бы прекрасной для осязания.

После полосы безвыходного отчаяния, после периода бесплодных молитв творчество Богаевского вступает в эпоху

земной полноты форм и красок. Его религиозное отношение к миру углубляется. Он благословляет сущее и начинает постигать гармонию мировых смен и равновесий. Он становится творцом и свидетелем космических и земных трагедий и идиллий, не делаясь их участником и страдательным лицом.

Темы его прошлых периодов теперь вновь проходят перед ним. Но он видит те же пейзажи в новых преображениях...

Скалистые холмы, которые раньше в нем вызвали бы образ могильников, теперь («Облако», 1910) развертываются перед ним в эпической, спокойной полноте, осененные вечерними бронзовыми облаками. По Римской Кампанье он проходит, сопровождаемый скорее Пуссеном, чем Клодом Лорреном («Воспоминание об Италии», «Итальянский пейзаж», «Утро»). Торжественность утр и полудней, радостная грусть закатов, густые купола высоких деревьев, шумящие в темной лазури, холмистые дали с городами на вершинах холмов, сумерки в тихих лесистых долинах, бытие в настоящем, радость об умирающем – вот что подымается из цикла картин 1910 года.

В 1911 году Богаевский от земли Мантеньи переходит в соседние области Беллини («Пейзаж с померанцами») и создает новую для себя гармонию коричневых, белых и оранжевых. В «Киммерийских сумерках» он возвращается к теме первого своего периода и воссоздает киммерийскую страну в призрачном лиловом свете вторичного свечения южных сумерек. «Гора св. Георгия» снова возвращает нас к тем героическим скалам и замкам, близ которых чувствуется близость драконов.

Третий период творчества Богаевского является синтезом первых двух и обещает быть долгим и плодотворным. Ясно, что все старые образы его искусства, оставшиеся недосотворенными, должны пройти вновь через его окончательное преображение, получить завершенную аполлиническую форму.

До сих пор мы говорили о масляной живописи Богаевского. Она является для него окончательным итогом; но каждой картине предшествуют десятки карандашных рисунков и акварелей; из последних же большинство представляют сами по себе законченные произведения. Предварительные опыты и изыскания он делает в акварели, и овладение акварельной техникой задолго предшествует власти над масляными красками. Она покорнее подчиняется воле его внутренних видений.

Когда мы говорим о преображении земли во внутреннем видении Богаевского, о том, что он претворяет землю в своих сновидениях, о том, что картины его подобны миражам, которые в полдень бродят по поверхности пустынь, все это следует понимать не в переносном, а в буквальном смысле: периоды его творчества сопровождаются месяцами бессонницы, и в те ночи, когда он лежит без сна с закрытыми глазами, перед ним во всей полноте реальности проходят ряды видений и образов, являющихся преображениями действительности. Вот та реальнейшая реальность, которая лежит в основе каждой его картины. Эти сновидения он предварительно зачерчивает карандашом, а потом перерабатывает иногда в десятках повторений и вариаций. Этот метод работы объясняет ту *подробность и неотступность,* с которой Богаевский останавливается на каждой отдельной теме. Он должен до конца исчерпать, закрепить во всех деталях одно видение, прежде чем перейти к другому.

Богаевский только теперь вступает в эпоху своей полной творческой зрелости. Систематичность его работы, громадная настойчивость воли, способность к строгой самокритике в связи с искренней и глубокой скромностью, глубина переживаний и благородство характера, замкнутого и твердого, обещают нам, что его будущее *творение* будет обильно, многообразно и монументально. Уже и теперь мы вправе смотреть на него как на воссоздателя исторического пейзажа.

Заглядывая в возможное будущее, мы видим для него несколько путей, еще им не испробованных, но неизбежных. С одной стороны – и монументальность композиций, и

строгость замыслов ведут его неизбежно к стенной живописи. Только в ней он сможет дать окончательные формы своим видениям.

С другой же стороны, в нем не получил еще достойного выражения график и мастер светотени. Его большие рисунки тушью (1911 г.) и сотни карандашных эскизов, хранящихся в его картонах, говорят о том, какой мастер гравюры и черного офорта скрывается в нем. Сделавшись листами большого in-folio, его композиции приобретут совершенно иную значительность. Чувствуется необходимость перелистывать их, как страницы книги. Можно представить себе, какой вклад в искусство составят его «Киммерии печальная область», его «Апокалипсис», его «Золотой век», стоящие рядом с «Великолепиями Рима» и «Тюрьмами» Пиранези.

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

Книга третья

ТЕАТР И СНОВИДЕНИЕ

ТЕАТР КАК СНОВИДЕНИЕ

Когда в «Происхождении трагедии» мы читаем, что театр — это аполлиническое сновидение, наброшенное, как покров, на мир дионисийского безумия,[1] мы воспринимаем эти прекрасные образы как истину, но истину отвлеченную и от нас бесконечно далекую. Мы относим ее ко временам Эсхила и Софокла, но вовсе не соединяем с реальностями современного театра и не стараемся осветить этими образами нашу ежедневную действительность.

Между тем каждая идея, каждое отвлеченное положение, какие бы отдаленные моменты в развитии нашего духа они ни объясняли, становятся для нас живыми и действительными лишь тогда, когда мы находим для них место внутри нас самих и они начинают проникать всю обыденность, нас окружающую.

Наше «я» – свиток. Наше тело – летопись мира. Оно есть точный отпечаток всей нашей эволюции во вселенной. Искрой сознания освещены только самые последние строки этого гигантского свитка. Если бы мы могли развернуть его, то в извилинах нашего мозга раскрылась бы вся человеческая история; если бы мы смогли пройти сознанием по всем разветвлениям нашей нервной системы, то мы бы узнали изнутри историю царства позвоночных, в кровеносной системе угадали бы волны, течения, приливы и отливы древнего океана – праотца жизни, в строении костного нашего остова нам открылась бы вся геологическая история земного шара, а еще глубже, в плодотворящих и оплодотворяемых клеточках, мы открыли бы кружения солнца и пляски вселенных. И надо сказать, что все факты внешнего опыта и исследования становятся для нас творческими и живыми лишь тогда, когда мы, хотя бы смутно, нащупаем их место в этой летописи внутреннего «я».

Поэтическое уподобление становится прекрасным (т. е. из метафоры превращается в символ) только тогда, когда оно приближается к научной истине. А научная истина бывает убедительна только в том случае, если она доведена в своем обобщении до высоты поэтического символа.

Вот пример. Одно из древних, но не иссякших и не утомленных поэтических уподоблений сравнивает сердце с океаном и любит говорить о приливах и отливах любви. Научная теория Рене Кентона, исходя от исследований о температуре крови и морских глубин, процентного содержания соли в крови и в морской воде, устанавливает, что океан был первой жизненной средой, в которой развивались организмы, а что кровь, текущая в жилах живых существ, есть тот океан, в котором они возникали и который пронесли внутри себя вместе с его средней температурой и химическим составом.[2] Научное исследование и поэтическое уподобление сливаются в одном символе. Объективно установленный факт мы нащупываем в глубине свитка нашего «я».

Наше дневное сознание – только малая искра, мерцающая над вселенными мрака.

Но при вопросе о сновидении нам вовсе не необходимо спускаться в самые глубины мрака. Сновидения приходят вовсе не из глубин мрака. Они в точном смысле составляют его кайму, они живут на той черте, которой день отделяется от тьмы. Искра нашего дневного сознания была подготовлена и рождена великим океаном ночного сознания.

С этим океаном мы не расстаемся. Мы носим его в себе, мы ежедневно возвращаемся в него, как в материнское чрево, и, погружаясь в глубокий сон без видений, проникаемся его токами, отдаемся силе его течений и обновляемся в его глубине, причащаясь в эти моменты довременному сну камней, минералов, вод, растений.

Сновидения возникают лишь на границе этого темного и внеобразного мира. Их можно сравнить с предрассветными сумерками, сквозь которые светит заря близкого дня. Образы, в них возникающие, смутны, расплывчаты и громадны. Нельзя определить, чтó они: теневые ли отсветы великой ночи с ее сознанию неведомою жизнью или призрачные све-

ты и отблески дневной, солнечной действительности. Мир внешней реальности брезжит сквозь эти обманные многоликие сумерки, которые сочетают в себе свойства сознания со свойствами подсознательной ночи.

Гавелок Элис в книге «Мир сновидений» говорит: «Засыпая, мы возвращаемся в наше темное и древнее обиталище, в жилище теней, не освещенное ни одним лучом, непосредственно упавшим из внешнего мира, из пробужденного сознания. Нас уносит по его залам вне всякого личного и сознательного воленья. Мы скитаемся по шатким и пыльным лестницам: нас чаруют странные звуки и запахи, поднимающиеся из таинственных закоулков. Мы проходим мимо призраков, ускользающих от нашего сознания. И лишь в тот момент, когда мы снова возвращаемся к дневному миру, лишь на одно мгновенье луч солнца просачивается в темное жилище, прежде чем двери успеют закрыться за нами. Быстрым взглядом мы успеваем охватить те комнаты, по которым мы блуждали, и у нас остаются лишь отрывочные воспоминания о жизни, которую мы там вели, – но вскоре всё растворяется и стирается дневным светом, и если несколько часов спустя мы захотим припомнить снова те странные сцены, которых мы были свидетелями, то случается обычно, что от ночных видений осталось только несколько туманных обрывков, соединить которые мы больше не в состоянии».[3]

Ночная природа сна подчеркивается еще тем, что мы никогда не видим во сне солнца, как утверждает психолог Анри Диркс.[4] Сновидения развертываются в мире темном и при свете иного сознания, различного от нашего, по законам иной логики.[5]

Это состояние, знакомое каждому в моменты засыпания и в моменты возвращения из сна, – в известную эпоху, при самом начале всемирной истории, было нормальным состоянием всего человечества. Мир действительности, брезживший перед глазами человека, осознавался в сказках и мифах. Сказки и мифы были в точном смысле сновидением пробуждавшегося человечества.[6] Утверждения Лукреция, что боги впервые явились людям в формах сонного видения,[7] относятся именно к этому состоянию человеческой души.

Ницше называет человека обезьяной, которая сошла с ума;[8] несомненно, что в то время, когда в тусклом сознании древнего зверя стали выявляться образы богов и титанические олицетворения сил природы, – это было безумием. Зверь сошел с ума. Наша научная мысль по отношению к древнему звериному сознанию есть именно то систематическое безумие, о котором упоминается в «Гамлете».[9]

Безумие человеко-зверя отличалось буйством и пароксизмами исступления. Древнее зверство, потревоженное в душе человека, выражалось убийствами и человеческими жертвоприношениями.

Древнеэллинский мир захватывает один край человечества, еще не вышедшего из этой стадии развития. Сумасшедшую обезьяну лечили музыкой и вином. Ей помогали окончательно сойти с ума.

В мистериях Диониса кровь претворялась в вино, как позже в таинствах Христа вино обратно было превращено в кровь в ознаменование новой ступени божественного безумия.

Сочетание вина и музыки в дионисических оргиях порождало танец. Оргии были очистительными обрядами, во время которых неистовое возбуждение зверя, требовавшее убийства и крови, выявлялось посредством музыкального ритма в пляску.

Между кровавым безумием зверя в человеке и миром сновидений существуют какие-то тайные связи. Тацит свидетельствует о том, что Нерон в первый раз в жизни увидал сон после убийства Агриппины.[10] Только матереубийство смогло растворить «роговые ворота» сновидения[11] в его тяжелой животной душе.

С другой стороны, такая же связь существует между стихийными судорогами народов и танцем. Безысходные ужасы тысячного года находят себе предохранительный клапан в повальных плясках, охватывавших целые города и области, а кровожадные исступления террора разрешаются в безумии танцев Термидора.

И сновидение и танец представляются явлениями если не равносильными, то психологически возникающими в пределах одной и той же душевной области.

Чтобы определить пределы и смысл этой области, надо обратиться к воспоминаниям личной нашей жизни. В период детства мы переживаем все историческое развитие человечества. Наши детские игры во всем их многообразии повторяют основные душевные состояния дионисического момента истории.

Мы видим те же кровожадные инстинкты: игры в войну, в разбойников, в охоту, в убийства. То же исступление души, ищущее себе разрешение в усиленном физическом движении, которое, будучи пронизано ритмом, становится пляской. Та же способность мгновенного претворения реальностей жизни в формы сновидения. Тот же брезжущий рассвет между ночью и днем души.

Между творчеством детских игр и тем состоянием духа, в котором человечество создавало сказки и мифы, – нет никакой разницы. Игра – это одна из форм сновидения, не больше. Это сновидение с открытыми глазами. Танец – действенное, мускульное выражение его.

В игре творческий ночной океан широкими струями вливается в узкую и скупую область дневного сознания.

Тот, кто сохраняет среди реальностей дневной обыденной жизни неиссякающую способность их преображения в таинствах игры, кто непрестанно оплодотворяет жизнь токами ночного, вселенски-творческого сознания, тот, кто длит свой детский период игр, – тот становится художником, преобразителем жизни.

Анализируя детские игры, мы найдем три различных типа:

I. Тип игры действенной, буйной, выражающейся в движениях, соответствующей оргическому состоянию дионисийских таинств. Опьянение воли.

II. Тип спокойного созерцания проходящих картин. Сновидение в теснейшем смысле. Греза с открытыми гла-

зами, как при чтении захватывающего романа. Опьянение чувств.

III. Тип творческого преображения мира. Характер этих игр очень точно передан в книге Кеннет Греем «Золотой возраст»[12] и рассказах Аделаиды Герцык[13] «То, чего не было». У человека взрослого этот тип игры становится поэтическим творчеством. Это опьянение сознания.

Обратимся теперь к театру.

Первое, что поражает при знакомстве с театральной техникой, это то, что логика реальной действительности и логика театра не совпадают.

Обычный реальный предмет, перенесенный на сцену, там перестает быть правдоподобным и убедительным; между тем как театральные знаки, совершенно условные и примитивные, становятся сквозь призму театра и убедительными и правдоподобными.

Марсель Швоб, рассказывая о репетициях «Анабеллы и Джиованни» Вебстера, ставившейся в его переводе,[14] передает следующий любопытный случай. В одной из самых патетических сцен этой жестокой трагедии герой выходит на сцену, неся на конце меча сердце своей возлюбленной, только что им убитой. Желая придать этой сцене больше реализма, режиссер попробовал на генеральной репетиции нацепить на меч настоящее, анатомическое сердце только что зарезанного барана. Этот комочек синего мяса не произвел никакого впечатления на зрителей. Он был непонятен – нереален. Когда же на спектакле герой выбежал на сцену, неся на мече большое сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, то зрители затрепетали от ужаса.

Почему настоящее сердце, перенесенное на сцену, нереально, а сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонного туза, дает весь трепет реальности?

Очевидно потому, что театр имеет дело не с реальностями вещей, а только с их знаками.[15] «Все преходящее – только знак».[16]

В японском классическом театре, когда героиня пронзает себе грудь – она при этом выпускает из руки развертываю-

щуюся алую ленту. Это кровь. Такой же знак, как фланелевое сердце. Для чистой театральной эмоции этого вполне достаточно. Ясно, что здесь скрыт точный закон. Реальны только знаки вещей, а внешние формы их не имеют в этом мире значения. Всякие превращения внешних форм ни в театре, ни в сновидении не вызывают удивления.

Это сразу освещает смысл театральных декораций. Они должны быть *не изображениями, а знаками* действительности.

Можно предположить поэтому, что тенденция к упрощению декораций в принципе как будто имеет смысл. Однако фактически это не так. Те упрощенные декорации, которые нам приходилось видеть[17] за последние годы, вовсе не вызывали в нас особенно сильной и чистой иллюзии. Они были любопытны, красивы, но развлекали глаз своею непривычностью. Убедительности в них не было.

Между тем из самых обыкновенных театральных декораций зритель бессознательно отбирает те элементы, которые ему необходимы.

Мне вспоминается такой пример театральной иллюзии. Одна пьеса Жана Лоррена, шедшая в театре «Grand guignol»[18] и сделанная мастерски в духе этого театра, начиналась так:

Поздний час ночи. Отдельный кабинет большого ресторана. Двое молодых людей расплачиваются по счету и уходят. В то время как один, лицом к зрителю, говорит с лакеем, второй стоит спиной и разглядывает себя в зеркало. Лицо этого юноши замечательно, и вокруг этого лица сплетаются все дальнейшие ужасы пьесы. Передавая впоследствии содержание пьесы, я рассказывал о мастерском приеме, которым это лицо впервые было показано зрителю отраженным в зеркале. Это отражение сразу делало его особенным и сосредоточивало на нем внимание. Но здесь я поймал себя, внезапно сообразив, что зеркало, висящее в глубине сцены прямо против зрителей, могло быть только нарисованным и отразить лица ни в коем случае не могло.

Аналогичный случай передавал мне Ф.Ф. Коммиссаржевский. Во время постановки «Фауста»[19] возник вопрос: как

изобразить пуделя. Настоящий пудель, приглашенный для этой цели, вел себя прекрасно и делал по проволке те круги, которые было нужно. Но при его появлении в публике неизбежно срывался смех: живой пудель был нарушением сценических реальностей. Он вносил логику другого мира. Он был неубедителен. Тогда пудель был устранен совершенно, Фауст обращался со своими словами к пустому, темному пространству. После первого представления один из зрителей говорил, что особенно жуткими показались ему прыжки пуделя в темноте.

Декорации на сцене совершенно аналогичны игрушкам в детской. Игрушки мертвы, пока ребенок не начинал играть в них.

Существуют игрушки очень удобные для игры,[20] а в другие играть совершенно невозможно. Нельзя играть в игрушки сложные и механические – каждый ребенок это знает и инстинктивно спешит их сломать, т. е. разложить на основные элементы, способные к преображению в таинствах игры. Нельзя играть в игрушки слишком дорогие, роскошные и натуральные. Для игры «матрешка» всегда удобнее, чем парижская кукла в человеческий рост. Нельзя играть в игрушки, являющиеся произведениями искусства. (Хотя, конечно, и произведение искусства может быть превращено в игрушку, но при этом оно лишается всего ореола искусства и становится просто куском камня, фарфора, дерева.)

У детских игрушек есть своя генеалогия: они происходят по прямой линии от тех первобытных фетишей, которые вырезывал и которым поклонялся древний человек. Игрушки – современники того самого периода человеческой истории, который в своих играх переживают дети. Матрешки, паяцы, медведи, деревянные лошадки – это древнейшие боги человечества. Поэтому между ними и детской душой существует живая и реальная связь. Искусство не может подменить ее. Оно строит из признаков и свойств, а игра имеет дело только с сущностями. Мир может быть создан только из «ничего» (но: «В твоем ничто надеюсь всё найти я»).[21]

Упрощенные декорации «Карамазовых»[22] и «Идиота»,[23] креговские ширмы в «Гамлете»[24] – это то же самое, что сти-

лизованные новейшие немецкие игрушки или игрушки Бартрама [25] по отношению к настоящему «Мужику и медведю». В них нет тайной связи с глубочайшими областями воспоминаний. Они возможны. Но в них нет необходимости.

Важно совсем не то, как зрители будут глядеть на декорации, а насколько актеры будут им верить, насколько они действительно, как дети, будут *играть в них.* Только одна игра делает декорации убедительными. Для зрителя оживут и станут видимыми лишь те предметы, которые войдут в круг игры. Остальное и лишнее не будет мешать. Дети знают, что играть в той комнате, где много наставлено вещей, очень весело, хотя и не все вещи входят в круг игры. При сложно реальных постановках Художественного театра зритель отбирает из предлагаемого ему обилия то немногое, что ему нужно для иллюзии. И он удовлетворен. Между тем логически осмысленные упрощения всегда мешают, как немецкая стилизация игрушек. Принцип упрощения верен по существу. Но применение его не может быть достигнуто логическим путем. Оно возможно только долгим опытным исканием при помощи интуиции актера и способности к восприятию зрителя.

Законы сценической иллюзии надо искать в логике детских игр.[26]

Я остановился на декорациях как на простейшем из элементов сцены. Законы сновидения или игры, которыми управляется театр, здесь выявлены более наглядно.

Театр в целом представляет явление несравненно более сложное, так как создается из трех порядков сновидений, взаимно сочетающихся: из творческого преображения мира в душе драматурга, из дионисической игры актера и пассивного сновидения зрителя.

Сновидение зрителя является моментом, решающим судьбу театра, так как от его воспринимающих и преображающих способностей зависит объединение всех элементов, образующих театр.

В этих трех элементах мы узнали те три вида игры (или сновидения), о которых мы говорили раньше.

Поэт преображает действительность мира в своем творческом сне. К нему больше всего относятся слова Ницше об аполлиническом сновидении. В мировой творческой ночи он творит сияющие анфилады снов, развертывает стройные архитектуры действия и находит то перспективное единство, из которого лучатся все во внешнем мире разрозненные явления жизни.

Зритель ближе всех стоит к психологии простого физиологического сна. Он спит с открытыми глазами. Его дело в театре – не противиться возникновению видений в душе. Он должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны.

Наконец, актер переживает тот тип сновидения, который ближе всего стоит к дионисийской оргийности или к детским играм в войну и в разбойники. Чем искреннее актер играет в пьесу, играет в то действующее лицо, которое он изображает, тем убедительнее будет пассивное сновидение зрителя.

«Мысли и чувства, – говорит поэт Кольридж, – заключают в самих себе силу, не зависящую от акта суждения или понимания, посредством которых мы утверждаем или отрицаем существование реальностей, им соответствующих. Таково обычное состояние души в сновидении. Присоедините сюда добровольный отказ воли от одной из своих функций и вы получите верную теорию театральной иллюзии».[27]

Наше дневное – логическое – сознание постепенно высвобождается из ночного, интуитивного, сонного сознания. Последнее господствует в нас не только во время нашего сна, но и во время бодрствования, когда мы действуем под влиянием желаний, страстей и чувств.

Театр как исторический пережиток того периода истории, когда дневное сознание выделялось из сонного в Дионисовых оргиях, и как та реторта, в которой и теперь ежеминутно совершается преображение текущих реальностей жизни, является органом сонного сознания в его чистом виде.

Поэтому законы театра тождественны с законами сновидения.

РАЗГОВОР О ТЕАТРЕ

– Ваше впечатление от «Бранда»?

– Очень плохое. Я и самую пьесу считаю слабой. А вам, конечно, нравится?

– Больше чем нравится. Я был потрясен. В некоторых местах даже слезы давили горло. И в настоящую минуту за ваше отрицание питаю к вам ярую ненависть.

– Напрасно. Я прав и могу вам доказать последовательно и с логической неизбежностью, что «Бранд» поставлен плохо.

– Наш спор не равен. Критическое отрицание – это высшее оскорбление для восторга. Анализ находит свое естественное выражение в словах, а восторг в действии.

– Вы хотите мне напомнить о том, как горевший священным восторгом Николай Чудотворец заушил скептика Ария на Никейском соборе?[1]

– В сущности это единственный ответ. В области споров отрицание всегда сильнее утверждения. Это основная истина эристики.[2] Когда в логическом споре восторг встречается с логикой, это ведет к неизбежным катастрофам. Я вполне понимаю и оправдываю св. Николая.

– Но вы не станете подражать ему? Отрицать того, что ибсеновский «Бранд» искажен – нельзя. Он укорочен почти на треть. Вы хотите сказать, что он слишком длинен и утомителен для сценической постановки в своем полном виде? Зачем же ставить именно его? У Ибсена много хороших пьес... Наконец, сокращения можно было бы сделать менее возмутительными. Выкинута лучшая сцена – побивание Бранда камнями. Пропущен такой значительный символический

момент, когда он бросает ключи от церкви в ручей.[3] Потом я утверждаю, что самая обстановка плоха. Я могу признать реализм, но я требую в таком случае, чтобы реализм был доведен до конца. Они меня должны заставить верить в то, что эти скалы действительно скалы, а не папье-маше и что это действительно волны бушуют в сцене второго акта, а не движутся две разрисованных полосы картона в разные стороны. Если б они делали так, чтобы воды совершенно не было видно, а волнение передавалось бы только беспорядочным движением мачт, тогда я имел бы иллюзию волнения. Наконец, движение воды можно передать посредством синематографа. Нет... если реализм в постановке, то реализм до конца. Я не признаю компромиссов. Всё или ничего.[4]

– Всё или ничего? Ага, вы повторяете слова Бранда. И я ловлю вас на этом. Спектакль произвел на вас большее впечатление, чем вы хотите показать. Формально вы правы, но мне не нравится в ваших словах то, что я слышу в них отголосок общего московского отношения к Художественному театру. Меня удивляют эти намеренные придирки к мелочам, к слабостям и полное пренебрежение к действительным заслугам, к истинным завоеваниям.

– Художественный театр надоел. Видеть ежегодно одно и то же, одни и те же одинаково искусные приемы – это раздражает. Посмотрите на публику Художественного театра. Зачем она сюда приходит? Когда я бываю в опере, я вижу, что публика захвачена. Сюда приходят осуждать и искать ошибок. В Петербурге или в Берлине Художественный театр должен производить большее впечатление.

– Я чужд этих счетов с Художественным театром. Я не читал ибсеновского «Бранда» раньше; пропуски и искажения текста не оскорбляли моего чувства. Без всякой предвзятой мысли я мог отдаться развертывавшемуся сну.

Зрелище «Бранда» потрясло меня и встревожило, как неотвратимые призывы Роландова рога тревожат эхо горных ущелий. Но призыв этот не был голосом Бранда, а голосом самого Ибсена. Я слышал проповедь и обличение, произносимое многогласным зыком органа. Люди и горы развертывались, как чудовищные метафоры этой проповеди. Сам

Бранд был только одной из риторических фигур в потоке этого нечеловеческого пафоса. Я не знаю, были ли повторены все слова, написанные Ибсеном, но я слышал голос Ибсена. Много ли можно припомнить театральных зрелищ, которые настолько сливались бы в единый организм, чтобы за голосами актеров был слышен голос самого поэта? Я утверждаю, что Ибсен в «Бранде» говорил настолько же ледниками и лавинами Норвегии, насколько и монологами Бранда. В декорациях «Бранда» не меньше лиризма, чем в проповеди. В постановке Художественного театра и то и другое слилось для меня воедино.

– Вы удовлетворяетесь малым.

– Это значит только то, что я сумел остаться зрителем и избег опасности стать ценителем. Вы не чувствуете, что отношение аналитическое противоречит самой основе восприятий искусства? Каждое произведение требует, чтобы вы отдались ему хотя бы на мгновение, но всецело, бездумно, безраздельно. Иначе как сможет оно расцвести в вашей душе? Вы, утонченные и требовательные ценители, сами лишаете себя меда цветов, а он доступен каждой наивной душе. Когда я вижу людей, растроганных безвкусными стихами, наслаждающихся зрелищем безграмотной живописи, потрясенных до слез плохой мелодрамой, я не презираю, а завидую им. Силе их творчества завидую. Плохое и несовершенное они преображают и закаливают в своей душе, делая его совершенным и прекрасным. Тот, кто приходит в экстаз перед заведомо бездарной вещью, еще не доказывает этим своего безвкусия. Его восторг – признак того, что он сам творец и художник.

Момент восприятия перед лицом искусства настолько же священен, как момент творчества. Восприятие – это жертва.

Нельзя быть потрясенным, не отдав душу свою целиком вихрю драматического действия. Театр требует от зрителя полного отречения от своего «я». Священное значение театра в том, что действие созерцаемого вынимает нас на несколько мгновений из нашей личной скорлупы и растворяет наше «я» в ином мире.

Анализ и критика не позволяют личности отречься от себя. Они замыкают душу в непроницаемые брони. А трагическое видение может вырасти только в том, кто пришел с открытой и беззащитной душой. Тому и судить. Прежде всего надо признать ту истину, что театр совершается не на сцене, а в душе каждого отдельного зрителя. Кроме ответственности театра есть еще ответственность зрителя. В неудаче пьесы зритель может быть виноват настолько же, насколько автор, режиссер и актеры. Как хотите вы испытать драматическую эмоцию, когда вы сами утверждаете, что театр вообще не действует на вашу художественную впечатлительность?

– Да. Я вообще мало реагирую на впечатления сцены. Но я объясняю это несовершенством и устарелостью сценических приемов. Не говоря уже о театре упрощенном и символическом, который, разумеется, мог бы дать новый трепет моей душе, я нахожу, что и реальный театр далеко еще не исчерпал все свои средства.

– Конечно... Если бы появился режиссер, совмещавший в своем лице физика и художника... Леонардо да Винчи.

– Нет. Просто все условия современной сцены еще до сих пор не исчерпаны. Почему, например, мы обречены на существование рампы и кулис?

– Как же вы уничтожите их? Греческая орхестра? Сцена на открытом воздухе?

– Зачем? Мы сейчас говорили не о создании совершенно нового театра по образцу старых, а о продолжении, о развитии существующего. Не выходя из имеющихся архитектурных форм, мы можем уничтожить рампу и кулисы,[5] устроив сцену несколькими ступенями, так, чтобы она постепенно спускалась вниз под партер. И тогда для выхода актеров были бы открыты все четыре стороны, а не три традиционных. Для массовых сцен, для изображения толпы это чисто архитектурное и притом техническое усовершенствование может иметь громадное значение. Этим естественно уничтожится рампа и все связанные с ней условности.

– Рампа настолько вошла в организм нашей сцены, что я бы совсем не хотел уничтожить ее.

— Рампа создалась случайно. В бедных или импровизированных театрах ставили ряд свечей. Нам трудно в настоящее время представить себе театр времен Шекспира, когда первые ряды — аристократы, театральные habitué's,* — сидели на самой сцене и актеры, играя, спотыкались об их ноги.

— Нет, для меня рампа — световая занавесь, отделяющая сцену от зрителя, имеет внутреннее значение. Физиологическое, быть может. Вы знаете, что я рассматриваю театр как сонное видение...[6] Случалось вам анализировать и наблюдать процесс возникновения снов? Не знаю, общий ли это закон и у всех ли так бывает, но у себя я наблюдал четыре ступени при возникновении видений, живущих по ту сторону глаза. Первая ступень: когда закрываешь глаза и видишь различные цветовые и световые симметричные узоры — вроде узоров обой. Это, конечно, обусловлено движением крови и отблесками света, проникающего снаружи. Вторая ступень — это различные простейшие формы предметов — воспоминания глаза. Один за другим вдруг возникают одинокие предметы: дерево, ветвь, жертвенник, комната. Иногда это отрывочные воспоминания глаза. Иногда они кажутся условными знаками, символами, иероглифами какого-то разрозненного древнего алфавита. Они недвижны, как рисунки. Появятся и уйдут. Третья ступень — это движущиеся образы. Вы наверно наблюдали их в том промежутке между бодрствованием и сном, когда сознание еще не заснуло, а сны уже плывут по поверхности глаза. Они изменяются и плывут постепенно и независимо от моей воли, как цветы мыльных пузырей. Они ярки и в то же время прозрачны. Точно отражение неба и облаков на поверхности прозрачной воды, когда снизу сквозит дно. Иногда видишь сон, а в то же время еще можешь наблюдать обстановку и стены комнаты, в которой лежишь. Это третья ступень. После наступает полный мрак, точно спускаешься быстро в колодезь. Это уже сон. Но при упражнении можно пройти этот черный коридор, сохраняя сознание. И тогда наступает четвертая ступень. В глубине возникает необыкновенно четкое видение. Более четкое, чем обычное ви-

* завсегдатаи (*фр.*).

дение глаза. Четкое, как фотография. Его можно остановить, можно наблюдать, даже можно вернуть, когда оно прошло. И его особенность в том, что оно как-то не занимает всего поля зрения, а одну небольшую, отделенную рамкой часть среди мрака, в то время как оно само очень ярко освещено. Вот это именно видение мне и напоминает впечатление театра и световой завесы рампы. Это, быть может, чисто субъективное впечатление, но оно роднит меня с самой идеей рампы.

– А дальше за этой четвертой ступенью?

– Я думаю, что коридор этот ведет в те области, где начинается ясновидение. Но вернитесь к основным формам сцены.

Когда вы говорили о театре времен Шекспира, где публика сидела по обеим сторонам сцены, мне пришло в голову, что возможно полное отречение от всех обстановочных форм, которые, по-видимому, совершенно не дают вам никаких корней для иллюзии. Но для этого сцену нужно сделать круглой, как круг цирка. Зрители будут кругом со всех сторон. Декорации, таким образом, уничтожаются совершенно.

Остается не картина, не барельеф с лицами актеров, обращенными неизбежно к зрителю, как на портретах, а свободная скульптурная игра всего человеческого тела. Мимика лица переходит в мимику движений. Из предметов на этой круглой сцене, видимой со всех сторон, неизбежно остаются только те, что необходимы по ходу действия. Обстановка же – комната, пейзаж – будут возникать только в воображении зрителя. При этом можно ввести в практику старинный способ провозглашения перед началом акта ремарок автора. Область ремарок у современных драматургов обратилась в особый род поэтических форм. Искусство описания достигло в этой области своих наивысших степеней и поразительной сжатости. Зрители не должны быть лишены этого лица современной драмы. И я вполне согласен с идеей Федора Сологуба, который предлагал при постановке «Балаганчика» Блока, чтобы ремарки автора провозглашались им самим, как заклинания,[7] и вслед за тем чтобы возникало сценическое действие. При круглой сцене это станет необходимым и совершенно логичным.

– Как же относитесь вы к попыткам упрощения театра Коммиссаржевской?

– В принципе я им очень сочувствую, но результаты не удовлетворяют меня. Я боюсь, что Мейерхольд слишком фантазер, слишком литератор, а не актер. Если бы нам нужно было самим провести в жизнь те смелые перестройки сцены, о которых мы только что говорили, то, конечно, нам бы этого не удалось. У нас нет достаточного знания традиций и психологических условий сцены. Есть ли у Мейерхольда священный трепет перед традициями? Надо любить то, что ломаешь. Только тогда на этом месте можно строить. В разрушении должна быть жертва, иначе разрушение не имеет смысла.

– Но Мейерхольд, – разве он так безжалостно ломает и разрушает?

– Нет. Практически вся его тенденция сводится к тому, чтобы дать сцену как плоскость. Всю систему декораций свести до живописного панно, а актеров слить с ним, сделать плоскими, условными, барельефными. Если бы он сам был живописцем, то это, быть может, удалось бы ему, и мы имели бы весьма любопытное и красивое зрелище. Но это была бы только одна из многих возможностей сцены, а не реформа театра. Но театр Коммиссаржевской прибегает к декоративным талантам художников московской группы – Сапунова, Судейкина, Денисова. Всех их можно ценить как колористов, но ни у одного из них нет таланта конструктивного. Они не умеют рисовать. А живописная конструктивность, архитектурность – вот что необходимо для проведения в жизнь идей Мейерхольда. Той же конструктивности не хватает и в барельефных группах актеров. Почти не чувствуется руки живописца и скульптора. В упрощении обстановки я не вижу последовательной логичности. Далеко не все детали сцены обусловлены необходимостью сценического действия. На упрощение есть только намеки, но истинного упрощения я не вижу.

– Постановки в театре Коммиссаржевской мне представляются игрой любителей.

– В них мало чувствуется внутренней радости. Что, например, страшно иллюзирует в постановке «Бранда» – это сосредоточенная сила, связавшая всё – театральное зрелище и декорации, и слова – в единый сценический организм. Я не согласен в принципе с приемами Художественного театра, но они производят на меня несравненно большее впечатление, чем приемы Мейерхольда, с которыми в принципе я согласен.

– Спектакли Мейерхольда все-таки только одна из репетиций в Художественном театре.

– Я с большим нетерпением жду постановки гамсуновской «Драмы жизни» в Художественном театре,[8] в которой он должен применить новые приемы упрощения, выработанные в театре «Студия», в котором работал и Мейерхольд. И от Художественного театра я жду более последовательного и законченного проведения в жизнь этих принципов.

ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ

Русская трагедия возникнет из Достоевского

Москва занята вопросом о кризисе театра.

О «кризисе театра» читаются лекции, устраиваются диспуты, пишутся статьи, звенят имена Гордона Крэга, Рейнгардта, Гуго Вольфа... Но никому не приходит в голову, что говорить о кризисе европейского театра вообще – невозможно, так как театр искусство исключительно национальное и всегда точно соответствующее возрасту души каждого народа.

Возможно говорить о кризисе театра немецкого, театра английского, театра русского, но о кризисе театра вообще говорить нельзя.

Существует ли кризис русского театра?

В понятие театра входят и сцена, и драматическая литература. История русской сцены за XIX век представляет блестящую страницу театрального творчества. Острота же современных сценических исканий, опытов и попыток указывает только на жизненность русской сцены, на хорошую, честную школу, на готовность принять и претворить в себе то драматическое содержание, которое будет создано драматургами из русской действительности.

Что касается драматической литературы – дело обстоит совершенно иначе. Не только русской трагедии, но и русской драмы еще не существует.

Существовала русская бытовая комедия: Грибоедов, Гоголь, Островский. Она творилась в рамках западных драматических формул. С известных точек зрения – она блестяща. Она пыталась воспринять в себя и драматическое содержание. Но русская драматическая пьеса обнаруживала всегда парадоксальное стремление стать эпосом. В летнем затишье

тургеневских пьес время течет медленно, и чувства сменяются неторопливо. Драмы помещичьей жизни развиваются вне слова, вне жеста, охватывая пространство всей жизни.

Пройдя сквозь опрозраченный и успокоенный театр Тургенева, русская пьеса закончилась драматическим пейзажем в образе театра Чехова, и пути русской драматической литературы на этом оборвались.

Что русская драматическая литература прекратилась вместе с Чеховым, в этом нет ничего удивительного.

Славянская душа трагична в своей сущности. Сравните ее с душою других европейских рас: она отличается от них и глубиною своих эмоций, и напряженностью совести, и остротой трагических противоречий. Она катастрофична. Она живет детской и гениальной интуитивностью.

Во всем, что касается методического напряжения воли и последовательного логического мышления, – русские ниже европейцев. Но их мир душевных переживаний бесконечно глубже и полнее. И это свойство не только национальной молодости, но и самого характера славянской души.

Бытовая комедия могла у нас процветать только временно; только потому, что эта сторона жизни легче укладывалась в готовые формулы, целиком взятые из западного театра. Для трагедии же, выявляющей самую глубинную и самую индивидуальную сущность национальной души, необходимо создание своих собственных национальных форм.

Комедия, как вообще стихия смеха, отвечает по своему существу охранительным инстинктам общественности. Она предостерегает об опасных симптомах разложения и болезни бытовых основ.

Но какая же бытовая комедия могла развиться у народа, который только и делает, что своевольно ломает все бытовые рамки и рвет преемственные связи между поколениями?

Выработанных западным театром форм было достаточно для русской комедии. Формы трагедии же могут возникнуть только из органического развития театра.

Трагедия, как высшая форма искусства, не строит, а венчает. Она возникает на почве эпически разработанного мифа.

Зритель, который смотрит трагедию, должен заранее знать ее героев по именам и видеть в них основные характеры своей расы. Ему должна быть знакома их внутренняя борьба, их трагическая гибель и обстоятельства судьбы.

Трагическое действо заключается в постепенном раскрывании тех путей, по которым проходит душа героя, направляясь к заранее определенному концу.

Поэтому трагедия может возникнуть только на почве эпически обработанного мифа. Без Гомера немыслимо возникновение Эсхила. Судьба Атридов была определена во всех трагических положениях и деталях до тех пор, когда она была претворена в «Орестейе».

В то время как русский театр развивался в плоскости быта, пейзажа и идиллии, русский роман в XIX веке стал сосредоточием всех трагических переживаний славянской души.

Войдите в мир Достоевского: вся ночная душа России вопит через его уста множеством голосов. Это не художник, — это бесноватый, в котором поселились все бесы русской жизни. Ничего не видно: ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа — одни голоса, спорящие, торопливые, несхожие, резко индивидуальные, каждый со своим тембром, каждый выявляющий сущность своей души до конца.

Во всей европейской литературе нет ни одного писателя, который бы давал более трагически-насыщенную атмосферу. Грозовая сгущенность, сосредоточенная сила, физически ощущаемый полет времени, нервность диалога, в котором каждая новая реплика изменяет соотношения между всеми действующими лицами, наконец, то нарастание событий вокруг одного дня, одного часа, которое составляет характерную особенность всех романов Достоевского, — всё говорит о том, что в Достоевском русская трагедия уже включена целиком, и нужен только удар творческой молнии, чтобы она возникла для театра.

Рядом с Достоевским другим обетованием трагедии стоит фигура Льва Толстого. Не столько, быть может, своими произведениями, сколько своею собственною судьбой, своею

коллизией между искусством и моральным подвигом, своим отношением к тайне зла Толстой является символическим прообразом грядущей русской трагедии.

Ни Достоевский, ни Толстой не творили театра, потому что они создавали тот трагический миф, из которого он должен возникнуть.

Ясно чувствуется, что Карамазовы – наши Атриды, что трагедия отцеубийства в душе Ивана Карамазова созвучна с Эдипом; что в «Бесах» есть трагическая насыщенность «Семи против Фив»; что «Преступление и наказание» будит спящих «Эвменид»; что «Война и мир» так же плодоносна, как Троянский цикл, русская «Федра» имеет свой прообраз в «Анне Карениной»...[1]

Современный роман вообще по отношению к театру играет роль эпоса. Примером может служить Франция, где развитие театра идет наиболее органично и тесно слито и с интимным бытом, и с моральными потребностями страны. Там каждый новый человеческий тип, впервые выдвигаемый жизнью, должен непременно быть усвоен в романе, прежде чем выйти на подмостки. Это касается не только переделок романов в пьесы, но главным образом использования новых литературных типов в театре.

Но французский роман, как и театр, дробится в мелочах быта, в топких извивах характеров, в создании *масок* жизни, между тем как русское творчество все направлено к выявлению основных элементов национального духа, основных противоречий народной души, основных коллизий всего строя исторической жизни. Это стихия трагедии, а не бытовой комедии.

Русский актер за минувшее столетие прошел великолепную школу. Он ложился на прокрустовы ложа всех иноземных трагедий от Шекспира до Ибсена. Он учился претворять свой порыв духа сквозь призму и Гамлета, и Бранда, и Карено,[2] повторяя этим те пути, которыми шло всё русское искусство, себя шлифовавшее на гранильных станках иных культур, но всегда остававшееся строго оригинальным. Он, в бытовой комедии, фиксировал маски и лики русской жизни,

характерные, но статические. Теперь он готов дать им динамический характер трагедии.

Недавние инсценировки Достоевского («Братья Карамазовы» в Художественном театре,[3] «Идиот» у Незлобина)[4] были интересны не своею художественной цельностью, – ее у них не было, – но тем изумительным преображением русского актера, которое можно было наблюдать во время этих спектаклей. Большие артисты, как Качалов (Иван), Леонидов (Митя), обнаружили совершенно новые стороны своей души, а другие, раньше совсем незаметные или второстепенные, как Жихарева в роли Настасьи Филипповны или Воронов в роли Смердякова, вдруг оказались первостепенными мастерами сцены. Одно прикосновение к первоисточникам будущей русской трагедии чудесно преображало их.

Но какими путями может возникнуть русская трагедия из Достоевского? Не инсценировками... Они важны для актеров. Драматурга этот путь никуда не приводит. Но каждый драматург имеет право использовать роман как эпос – беря оттуда основные коллизии и первоосновы характеров, претворяя их в своем миропонимании. Это не только право – это историческая необходимость по отношению к Достоевскому.

Речи о «кризисе» театра – глубокая несправедливость по отношению к русскому актеру, который полон сил, возможностей и жажды дать выход той духовной напряженности, которая накопилась в нем. Что же касается кризиса драматической литературы, то его тоже нет, потому что наша русская трагедия еще не возникала.

Театр томительно ждет ее возникновения. Мы не знаем, сколько еще времени продлится это ожидание. Но с уверенностью можем утверждать, что возникнет она в тот миг, когда художественное сознание исторически осознает, оправдает и обнимет все те национальные противоречия, которые современная литература отражает пока только в формах тупой безвыходности.

«Братья Карамазовы» в постановке московского Художественного театра

Несомненно, что «Братья Карамазовы» есть трагедия, облеченная в форму романа. Из всех литературных форм роман наиболее свободно сочетает в себе различные виды изобразительности: и каменные скрижали повествования, и живую плоть трагедии. «Братья Карамазовы» изваяны именно из дикого камня и трепетной плоти – «de la chair vivante et de la pierre brute».[1] Можно ли отделить живое тело от камня, в который оно вросло? Для этого нужен чудотворец, равный по своей силе творцу: драматург, который бы не переделал, но пересоздал «Братьев Карамазовых» и досказал недосказанное. Такого драматурга нет в России, да и вообще у нас теперь нет ни одного драматурга. Но возможен путь иной: принять вместе с плотью и камень, т. е. перенести на сцену повествовательный элемент вместе с драматическим и ждать, пока постепенным театральным процессом не будут размыты все каменные породы и на сцене останется одно действие. Художественный театр мудро избрал этот путь и ввел небывалое на сцене новшество: чтеца, излагающего повествовательные части романа.[2] И если бы Художественный театр захотел быть последовательным на этом пути, то ему следовало бы не останавливаться на той форме, которую приняла инсценировка, но непрестанно ее изменять и совершенствовать, сообразуясь с драматическим трепетом, пробегающим в зрительном зале, – другими словами, попытаться творить непосредственно в самом понимании своих зрителей.

Это приблизительно то же, что делал Вилье де Лиль-Адан, когда он, прежде чем записать, десятки раз рассказывал и мимировал свои рассказы, внимательно следя за выражением лиц своих слушателей и оставляя лишь то, что потрясало и захватывало. Только таким образом может быть выработан окончательный драматический сценарий «Братьев Карамазовых».

Пресса встретила попытку Художественного театра недоброжелательно. Большинство было возмущено самым фактом переделки романа для сцены.

Осуждение это имеет себе оправдание в том, что за последние годы мы имели дело с неудачными переделками, но из этого не следует, чтобы все претворения романа в драму были плохи и чтобы самый принцип их был достоин осуждения. Немало авторов сами или под своим руководством приспособляли свои вещи для театра, а если мы обратимся к истории развития русской сцены и русского романа, то увидим в этом нечто неизбежное.

Русская драма в XIX веке отличалась определенным стремлением превратиться в повествование. Несмотря на такие глубоко трагические по своей стихии произведения, как «Горькая судьбина» и «Власть тьмы»,[3] русский театр дошел через Тургенева до эпических форм Чехова и на нем прекратился. Драматургия русская сперва перестала быть драматической, а затем иссякла. Между тем русский роман принял в свои рамки в XIX веке все, что было трагического в русской душе. В романах Достоевского и Толстого лежат неисчерпаемые рудники трагического. Почему так случилось – это вопрос сложный. Отчасти потому, что формы драмы, принесенные с Запада, не могли вместить в себя тех стихийных порывов трагизма русской души, для которых выход был необходим, отчасти общественные условия ставили театральные воплощения в более узкие рамки, чем роман. Во всяком случае, теперь перед русским театром стоит неизбежность: он сам за эти годы переродился, он растет, ему нужна пища – репертуар, а драматическая литература отсутствует. Что же ему остается делать, как не обратиться к роману, где сосредоточены все сокровища трагического, сознанные русской душой?

В среде писателей, интересующихся театром, главным образом в круге Вячеслава Иванова, много раз выражалось за последние годы предчувствие скорого пришествия русской трагедии. На этом предчувствии был основан и доклад Сергея Городецкого, сделанный прошлой зимой на собрании у барона Дризена.[4] Эти ожидания казались лишенными основания. Было ясно, что для возникновения трагедии нужно существование мифа и его эпической обработки. В русском классическом романе XIX века затаен весь современный

русский миф и эпос, и русская трагедия сможет возникнуть только на этой почве. Для трагедии необходимы заранее данные характеры, основные коллизии и трагический исход, потому что внимание должно быть сосредоточено не на событиях и лицах, предполагаемых всенародно известными, а на трагической борьбе, которая разными путями приводит к одному и тому же концу – трагической гибели. Важно, чтобы герои трагедии были лично и интимно близки зрителю. Все эти условия трагедия теперь может найти только в романе. Как Эсхил и Софокл творили трагедию из легенд об Атридах и об Эдипе, так русская трагедия может найти свой дом Атридов в «Братьях Карамазовых», Троянскую войну в «Войне и мире», Орестейю в «Преступлении и наказании», Федру – в «Анне Карениной».

Но вернемся к элементам трагедии, заключенным в «Братьях Карамазовых». Здесь намечена драматическая трилогия, определяемая судьбою Дмитрия, Ивана и Алеши. Все три части ее развиваются одновременно, переплетаясь между собою. Причем трагедия Дмитрия и трагедия Ивана завершаются в самом романе, а из трагедии Алеши дан только пролог.

Схема этой трагической трилогии такова: во главе угла стоит сам отец лжи – Феодор Павлович Карамазов. Он играет роль древней Ананке, потому что трагизм жизни всех трех братьев в том, что они *Карамазовы*, а коллизия в том, что то зло, которое они должны преодолеть и истребить в самих себе, является их отцом. На всех путях, уводящих их от их карамазовской плоти к духу, стоит отцеубийство.

Плоть Феодора Павловича, сочетавшись с Аделаидой Ивановной Миусовой (дамой горячей, смелой, смуглой и нетерпеливой, которая, по преданию, била его), рождает Дмитрия. Дмитрий наследует дух своей матери и благородство порыва, но вместе с ним и сладострастное карамазовское насекомое, которое он во что бы то ни стало должен истребить в себе. Истребить его в себе или убить отца – для него это почти одно и то же. Он подымает руку на отца и хотя не убивает его, но несет за свое страстное желание убить трагическую ответственность, как за преступление совершенное. В этом

безвинном принятии муки – его трагическая и просветляющая дух гибель.

В браке с кроткой Софьей Ивановной Феодор Павлович родит умного Ивана и ангела – Алешу. Иван – ум страстный и холодный, скептический и жаждущий веры, знает в себе карамазовскую плоть, но не страдает от ее страстных приступов, как Дмитрий. Карамазовщиной у него отравлен ум, а не тело. Он холодной логикой волит смерть отца (пусть один гад убьет другую гадину). Но его мысль находит себе исполнителя в ином исчадии Феодора Павловича – в Смердякове. Познав себя отцеубийцей, он хочет оправдаться формальным признанием, но его жертва не принята и вся тяжесть ума его падает как камень ему же на голову и наступает безумие – горячка. Он так же, как и Дмитрий, гибнет за то, что хотел истребить в себе отчую злую плоть, а не спасти, не просветить ее, не преобразить ее.

Когда Софья Ивановна становится кликушей, она рождает от Феодора Павловича второго сына – Алешу. Первое, что он запоминает в жизни, это исступленное и прекрасное лицо матери, протягивающей его обеими руками к образу Богоматери. Алеше суждено освятить и спасти карамазовскую плоть, преодолеть отцеубийство. В романе дан только пролог трагедии Алеши, а самая жизнь осталась не досказанной Достоевским. Но не забудем, что действие существующего романа происходит в 1866 году, а судьба Алеши должна была разрешиться в 1879–1880 годах.[5] В этом прологе Алеша отличается от Ивана и Дмитрия тем, что еще не начал борьбы с карамазовскою плотью, но он сознаёт, что стоит уже на первой ступеньке, а кто ступил на первую, тот пройдет и все тридцать. Старец Зосима, умирая, посылает его в мир воплотиться. Мы можем только догадываться, что трагедия Алеши, будучи так точно отнесена к 1880 году, должна была бы развиваться в сгущенной и безумной общественной атмосфере, подобной атмосфере «Бесов», и что там, быть может, через душу Алеши должны были найти разрешение вопросы, не разрешенные в «Бесах», и что история его должна была закончиться не катастрофою, а мирным торжеством жизни.

Наконец, четвертый сын Феодора Павловича, рожденный от кощунственного насилия над юродивой и идиоткой Елизаветой Смердящей, лакей Смердяков наследует карамазовскую плоть и хамский ум Феодора Павловича, не просветленный никакой женственной стихией. Он фактически убивает Феодора Павловича и гибнет сам без трагедии и без борьбы, так, как будто для него отцеубийство было и самоубийством, как будто в нем и не было ничего вне естества Феодора Павловича, что могло бы существовать.

В развитии трагического действия братья группируются так, что Алеша как бы дополняет Дмитрия, как преображение всех благородных порывов его души, а Смердяков сопутствует Ивану, как лакейская пародия всех непросветленных логических тупиков его ума.

Это, конечно, самая грубая схема трагических направлений, заключенных в романе. Рассмотрим же, что Художественный театр мог сделать с этими элементами, не забывая при этом, что он был и составителем сценария и воплотителем.

Трагедия Алеши в романе еще и не начинается. Эта трагедия не только возможна, но даже неизбежна для воплощения русского духа, она еще будет создана каким-то гением будущего. Из романа же она только проецируется. Потому, может быть, даже не следует жалеть о том, что Художественный театр был лишен возможности осуществить свой первоначальный план: начать представление свиданием братьев у Зосимы и сценами в монастыре. Все самое важное в жизни Алеши: и смерть старца, и сон о браке в Кане Галилейской – неосуществимо не столько для сцены, сколько для нынешних театральных зрителей. Взятый же вне монастыря, вне земного посланничества, возложенного на него Зосимой, Алеша становится бледен и безлик. Он не живет, он только ухо, которое слушает исповеди Дмитрия, Ивана, Катерины Ивановны, кап. Снегирева, Грушеньки, Лизы, и сердце, которое учится принимать и прощать. Поэтому в пьесе его роль самая неблагодарная, он служит лишь наперсником и передатчиком, а также тем звеном, которым механически

связуются самостоятельно развивающиеся драмы Ивана и Дмитрия.

Напротив, Митя целиком умещается в театре и естественно является центральным лицом в постановке. Он лишен своего первого появления в келье у Зосимы и поэтому, может, слишком грубо врывается в первый раз на сцену для того, чтобы избить отца. Но это появление сразу дает тон всему нарастающему темпу пьесы.

Ради этого темпа Художественный театр счел необходимым выпустить «Исповедь горячего сердца»,[6] чтобы не начинать сразу гигантским монологом. Затем он появляется в разговоре с Алешей под ракитой ночью, и эта сцена сценичнее, чем «Исповедь горячего сердца», вводит зрителя в борьбу душевную и в события жизни Мити. Не будем забывать, что вся постановка «Карамазовых» предполагает содержание романа известным, и в попытках такого рода иначе и быть не может: предполагается, что зритель, созерцающий трагедию, уже знает миф о ее героях во всех подробностях. Затем Митя не появляется до самого конца первого вечера («Бр. Карамазовы» идут в течение двух вечеров), когда он с окровавленными уже руками вбегает к Фене, чтобы узнать, что Грушенька укатила «к своему прежнему, бесспорному».[7] Затем следует сцена у Перхотина пред отъездом в Мокрое, и конец первого вечера. Нельзя не пожалеть о большом прорыве в судьбе Мити: о пропуске его свиданий с Самсоновым, с Лягавым и г-жой Хохлаковой. Нам эти сцены представлялись бы драматически необходимыми. Они исполнены движения и подготовляют с драматической неизбежностью развязку в Мокром. Сценой в Мокром начинается второй вечер, и эта сцена, которая тянется одна час пятнадцать минут, является шедевром Художественного театра. Она логически завершает драму Мити, и досадно, что она приходится на начало второго, а не на конец первого вечера. Затем Митя появляется в суде, но это уже не он, а только о нем.

В противоположность трагедии Мити, нарастающей так стремительно и так очевидно, трагедия Ивана растет медленно и тайно, уходя вглубь, не вырываясь наружу. В первый ве-

чер Иван появляется только в трех сценах: сдержанно брезгливый в сцене избиения отца Дмитрием, в порыве горького сарказма у Катерины Ивановны и, наконец, в разговоре со Смердяковым у ворот, где смутно уже предчувствуется, что тени начинают сходиться без его ведома. Легенда о «великом инквизиторе» пропущена, и, думается, этому есть основания: она не входит в текущую драму Ивана, ее зритель обязан знать наизусть и помнить во время всего развития драмы.

Второй вечер весь об Иване, потому что драма Ивана начинается тотчас же, когда завершается судьба Мити. Нарастание трагизма, постепенное сознание своего отцеубийства передано в четырех последовательных картинах: той, где Алеша говорит ему неожиданно: «Не ты убил»,[8] во время последнего свидания со Смердяковым, когда он впервые сознает свою роль наущателя, в разговоре с чертом и, наконец, в картине суда, которая оставлена только для сцены показания и безумия Ивана.

Вот необходимая и логически неизбежная инсценировка трагедий Дмитрия и Ивана. Но между ними сохранились некоторые сцены, касающиеся исключительно Алеши. Это мне представляется обременительным и ненужным, принимая в соображение то, что я высказал выше о трагедии Алеши. Поэтому хотелось бы выпустить все имеющиеся сцены Алеши с отцом, с г-жой Хохлаковой и с Lise, как не имеющие прямого отношения к развитию трагического действа.

Вот тот сценарий, который исполняется в Художественном театре:

Вечер первый:

Карт. 1 и 2. Ko1нтроверза. За коньячком. Сладострастники (кн. 3, гл. VII, VIII и IX).
" 3. Обе вместе (кн. 3, гл. X).
" 4. Еще одна погибшая репутация (кн. 3, гл. XI).
" 5. У отца (кн. 4, гл. II).
" 6. У Хохлаковых (кн. 4, гл. IV).
" 7. Надрыв в гостиной (кн. 4, гл. V).
" 8. Надрыв в избе (кн. 4, гл. VI).

Карт. 9. И на чистом воздухе (кн. 4, гл. VII).
" 10. Пока еще не очень ясная (кн. 5, гл. VI).
" 11. Луковка (кн. 7, гл. III).
" 12 и 13. Внезапное решение (кн. 8, гл. V).

Вечер второй:

Карт. 14. Прежний и бесспорный. Бред. Хождение души по мытарствам. Прокурор поймал Митю. Увезли Митю (кн. 8, гл. VII и VIII; кн. 9, гл. III, IV и V).
" 15. Бесенок (кн. 11, гл. III).
" 16 и 17. Не ты... не ты (кн. 11, гл. V).
" 18. Последние свидание со Смердяковым (кн. 11, гл. VIII).
" 19. Черт. Кошмар Ивана Феодоровича (кн. 11, гл. II).
" 20. Судебная ошибка. Внезапная катастрофа (кн. 12, гл. V).

Из этих картин нам на основании всего вышесказанного представлялось бы возможным опустить пятую, шестую и пятнадцатую и, быть может, даже восьмую и девятую, несмотря на всю художественность их постановки, вставить на их место странствия Мити в поисках за деньгами, закончить первый вечер Мокрым, а второй – речью защитника и прокурора на суде. Такое расположение драматического материала представлялось бы нам имеющим бо́льшую драматическую последовательность и цельность.

Но так рассуждать и перестраивать легко и возможно после того, как уже дано конкретное воплощение действующих лиц и сцен «Братьев Карамазовых», осуществленное Художественным театром.

Дать образы действующих лиц романа, и особенно такого романа, как «Братья Карамазовы», несравненно более трудно, чем воплотить героев любой драмы. Перед умственным взором зрителя уже заранее возникают конкретные образы, иногда произвольные, основанные на личных переживаниях романа, и эти уже существующие представления могут помешать зрителям наивно раскрыть свою душу тому, что дает

сцена. Для «Бр. Карамазовых» театральный процесс конкретизации типов только еще начинается. Это ставит исполнителей в неблагоприятное положение, потому что для каждого действующего лица на сцене необходимы как бы основные схематические черты его маски, которая актером индивидуализируется, утончается, творится в оттенках. Трагедия или драма и дают обычно только схему фигуры. А роман, часто не давая драматической схемы, рисует героя тысячами деталей и оттенков, передать которые у самого гениального актера не окажется средств.

Искусство не терпит повторений и копий. Копия картины только тогда может быть интересна, когда она несет на себе печать личности того, кто копировал ее. Графическая иллюстрация к книге только тогда хороша, когда творит свое на ту же тему, а вовсе не тогда, когда воспроизводит с точностью уже рассказанное.

Так и в задачу Художественного театра не входило воспроизведение точных манекенов, повторяющих все черты героев романа; принимаясь за драматизирование «Карамазовых», он должен был прежде всего утвердить схематическую маску фигуры и понять основной волевой жест каждого лица. Раз эта задача разрешена верно, согласно идее Достоевского, каждый актер может в оттенках творить самостоятельно, не придерживаясь точно буквы романа. Художественный театр так именно, на мой взгляд, и понял свою миссию, что и придает значение его постановке.

Прежде всего был найден верный общий тон: интимный, простой, малотеатральный, но очень сценический. И этот тон еще усиливался отсутствием декораций, которое было удачно: заставляло все внимание сосредоточиться на лицах. С этим общим тоном не согласовались только г. Лужский (Ф.П. Карамазов), г-жа Гзовская (Катерина Ивановна) и в некоторых интонациях г-жа Коренева (Lise). Про них никак нельзя сказать, чтобы они были неудовлетворительны — они просто были в иной театральной плоскости, чем другие исполнители, и это нарушало впечатление. Г-жа Гзовская сделала, например, из Катерины Ивановны фигуру, которая была бы очень красива и стильна сама по себе, но здесь, в «Братьях Карамазовых», она была не нужна.

Наибольшей высоты осуществления замысла Достоевского Художественный театр достиг, безусловно, в лице Смердякова, созданного молодым артистом г. Вороновым, принадлежащим к *сотрудникам* театра, т. е. почти к статистам, и лишь случайно заменившим другого, ранее предназначавшегося для этой роли исполнителя, вдруг заболевшего. Подобная случайность лучше всего иного свидетельствует о творческой атмосфере театра. Г. Воронов совершил истинное чудо воплощения Смердякова, которого отныне нельзя себе будет представить без этой кривой усмешки и без тех интонаций, которые дал ему Воронов. Воронов нашел не только лицо и голос Смердякова, но и тот общий тон крайней простоты, реальности, фантастичности и бреда, которым, как камертоном, можно проверять других актеров, воплощающих Достоевского.

Г. Качалов в роли Ивана[9] дал не меньше того, что мы вправе были ожидать от него. Ему предстояло решить задачу очень трудную: угадать лицо Ивана, которого в романе нет. Он разрешил это умно и последовательно, взяв историческую маску студента 60-х годов: скептическую улыбку, нежную, не бритую еще бородку, очки, мягкую шляпу, временами студенчески угловатые жесты. В первых сценах у отца он холодно-замкнут и презрителен; в объяснении с Катериной Ивановной его внутренний характер вдруг прорывается, но истинная трагедия его начинается тогда, когда он остается лицом к лицу со Смердяковым.

Диалог с чертом Художественный театр упростил, превратив его в монолог Ивана.[10] Безусловно, – это одно из возможных решений, и г. Качалов мастерски ведет диалог сам с собою. В таком виде сцена представляет самостоятельное целое и может быть свободно вынута из хода действия и поставлена отдельно. Но в той драматической последовательности, в какой развивается и нарастает трагическая безысходность Ивана, было возможно и иное, сценически более логичное, думается мне, решение вопроса о черте. Наружность черта описана в романе достаточно подробно: это потертый джентльмен, приживальщик и т. д. Но как вывести на сцену в такой момент напряжения драматического действия новое лицо, не

возбудив тем недоумения публики? Выход один: черта должен играть тот же актер, что играет Смердякова.

Внутренней схеме драматического движения романа, как мы начертили ее выше, это не противоречит: Смердяков ведь это тот хам, логика вещества, та карамазовщина, которая живет в душе Ивана. Казуистика Смердякова в картине «За коньячком» и казуистика черта тождественны. Черт Ивана на самом деле и есть не кто иное,* как Смердяков, подстраивающий ему отцеубийство без его ведома. Психологически: разговору с чертом предшествует последнее свидание со Смердяковым, когда тот говорит Ивану: «Вы главный убивец и есть, а я только Вашим приспешником был».[11] В этой сцене у больного Смердякова такое незабываемое лицо, что несомненно, что с него-то и должен начаться кошмар Ивана. Разумеется, Смердяков в виде черта не может оставаться лакеем Смердяковым. Это Смердяков, преображенный согласно собственному своему идеалу. Не забудем, что Смердяков западник, что он ненавидит Россию, что он атеист и читает «Святого отца нашего Исаака Сирина слово».[12] Черт, конечно, не сам Смердяков, а мировой дух Смердякова. В нем должна только проскальзывать интонация и кривая усмешка Смердякова. Наконец, вспомним, что Смердяков вешается именно в момент беседы Ивана с чертом и что, когда Алеша приходит сообщить о самоубийстве Смердякова, Иван отвечает: «Я знал!.. он мне сказал»,[13] хотя во время беседы с чертом ни словом не упомянуто о Смердякове. Можно себе представить, до чего бы возросло ощущение кошмара и безумия в этой картине, если бы она была так осуществлена на сцене. Кроме того, не надо забывать, что все фантастическое и потустороннее у Достоевского отличается особенной четкостью, так что если бы выбирать в этой сцене, кому быть видимым: Ивану или черту, то конкретность подобала бы более черту.

Хорошо передал Дмитрия г. Леонидов.[14] Отсутствие тех сцен, когда Митя ищет денег у купца Самсонова, у Лягавого и г-жи Хохлаковой, лишали его роль того нарастания отчая-

* *Так в тексте.*

нья и ярости, которое делает катастрофу неизбежной. Сцены с Феней и с Перхотиным не были достаточно подготовлены, и, быть может, потому в них гнев и пафос Мити казались несколько неожиданны. Но действие в Мокром с избытком покрывало все недочеты. Тут всё было верно, и всё было на месте: каждая интонация, каждое лицо (лица девок!), каждое движение. Здесь г. Леонидов сумел сочетать глубочайший пафос чувства с самыми обыденными словами и жестами, заставив трепетать истинным восторгом трагического во время судебного допроса и полицейского обыска.

Г-жа Германова в роли Грушеньки была великолепна. Казалось бы, что может быть немыслимее, как сыграть определенную красоту, воспроизвести определенное обаяние, дать почувствовать тот изгиб тела, который в «пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался»?[15] А между тем Германова сумела это сделать. Воплощение Грушеньки оказалось в спектакле Художественного театра таким же чудом, как и воплощение Смердякова. Леонидов – Дмитрий и Качалов – Иван прекрасно провели свои роли, но возможно представить себе и иное прекрасное воспроизведение этих ролей. В Грушеньке же и в Смердякове было нечто безусловное. Созданные лица целиком покрывали собою создавших их актеров.

Дмитрий и Грушенька, Иван и Смердяков – вот тот ансамбль, который необходим, чтобы создать из «Братьев Карамазовых» художественно ценное зрелище. Если же к этим лицам мы прибавим Москвина в роли кап. Снегирева,[16] Бутову в роли Арины Петровны, Адашева – пана Муссяловича и Раевскую – г-жу Хохлакову, то мы будет иметь еще четыре истинно художественных воплощения героев Достоевского.

Алеша (Готовцев) был бесцветен. Да и мог ли бы он быть иным, сведенный невольно до роли наперсника и вестника?[17] Феодор Павлович Карамазов – Лужский – мучительно переигрывал; Гзовская (Катерина Ивановна) была вне общего тона, как картинка, вклеенная из совсем другой книги; Lise (Коренева) была неплоха, но и недостаточно закончена как тип.

Обе сцены с капит. Снегиревым очень хороши, но представляют собою как бы самостоятельную вставку, ничего

общего не имеющую с развитием драм Дмитрия и Ивана, так как являются остатками, уцелевшими от разрозненной и разбитой истории Алеши, точно так же как и все сцены с Lise. Особенно интересна Бутова в роли Арины Петровны – сумасшедшей жены Снегирева, тоже нашедшая путь к интимнейшему слиянию с Достоевским.

Подводя художественные итоги постановке «Братьев Карамазовых», мы должны признать, что действительные достижения с избытком покрывают недостатки, не говоря уже об историческом значении такой попытки, в которой мы хотим видеть лишь исток целого течения. Наибольшая реальная заслуга – это осуществленное воплощение главных лиц романа, а слабости – в недостаточно последовательном отборе сцен.

С большим сочувствием следует отнестись к догмату о неприкосновенности точного текста автора при его инсценировании, так смело установленному Художественным театром. Это хорошо не потому, что текст действительно должен оставаться неизменным, а потому, что при таком строгом эстетическом и моральном запрете будут происходить перемены, исключительно необходимые, только неизбежные, что поведет к усовершенствованию текста, а не к его порче.

ОБЛИКИ ТЕАТРА

«Горе от ума» на сцене московского Художественного театра

Постановка «Горя от ума» в московском Художественном театре бесспорно представляет событие в истории русской сцены.

Уже одним свои намерением поставить «Горе от ума» Художественный театр брал на себя обязательство дать постановку образцовую, и притом образцовую по-иному, чем классическая постановка московского Малого театра. В этом намерении есть дерзость, и она должна быть оправдана. Требования, которые должны быть в этом случае предъявлены, становятся неизмеримо более высокими, чем обычные театральные требования.

История постановок «Горя от ума» – это история всей русской сцены за XIX век. Каждый из великих русских актеров внес в нее свой жест, и так образовался сложный и вполне законченный кристалл.

Новая постановка «Горя от ума» последние годы висела в воздухе и стала неизбежной.

За это время александровская эпоха, близкая нам до тех пор только по «Горю от ума», по «Онегину» и по «Войне и миру» – произведениям литературным и рисующим ту же эпоху, каждое со своей стороны, – вошла широкой струей в русскую живопись. Движение, поднятое в Петербурге Бенуа и Сомовым, отраженное Мусатовым в Москве, сделало нам интимно близкой красоту обстановки начала XIX века. Раньше нам были в этой эпохе знакомы только характеры и события, теперь стали близки и комнаты, и вещи, и платья.

Даже больше, чем близки, потому что именно на эту эпоху обратилась вся наша грусть по русской старине.

Новая постановка «Горя от ума», освещенного этим новым чувством, стала исторически необходимой.

Но Художественному театру предстояло не только идти по намеченным художниками тропам, но и творить самому.

Детальная разработка старины, сделанная Сомовым и Бенуа, относилась к Петербургу, а не к Москве. Ими дан был только метод, а Художественному театру предстояло применить его к московской эпохе.

Эта совершенно новая картина Москвы и составляет самую важную и самую реальную заслугу Художественного театра.

Главным действующим лицом здесь был старый барский московский дом со своей обстановкой, со своими домочадцами, со своими гостями.

Вещи – это часть человеческой души.

Обстановка – это продолжение человеческого тела.

В этом тот родник живой воды, который бьет в глубине мертвых археологических форм.

Театр и археология в наше время связаны неразрывно, потому что живое и вечное значение археологических изысканий и открытий может явиться не в книге и не в картине, а только на сцене, при тех технических совершенствах, которыми пользуется современный театр.

Только театр может дать вещь как часть души, только театр может сделать ее не музейной, а непосредственно связанной с жизнью и с людьми.

Обстановка московского дома дана Художественным театром с поразительной истинно гонкуровской точностью и полнотой, потому что только с книгами Гонкуров, создавшими во Франции любовь к XVIII веку,[1] можно сравнить этот подвиг сценической постановки.

Наше сердце давно уже затосковало элегической грустью по цельности русской помещичьей жизни, по старым барским домам, по сантиментальному empire'у московских

особняков, по просторным залам с гипсовыми барельефами над дверями, со старыми портретами, с оштукатуренными колоннами ионийского ордена, по широким сеням с соболь-ими и енотовыми шубами, по высоким женским прическам, по локончикам, свешивающимся на уши, по платьям с вы-сокой талией, по цилиндрам и плащам пушкинского време-ни, по характерным фигурам старых дворецких, по зрелищу старой разнокалиберной барской дворни и по многому дру-гому, что стало мило тотчас же, как только оно безвозвратно отошло в прошлое.

Обстановка первого действия удивляет разнообрази-ем этих деталей в вещах, но еще не носит в себе внутренней цельности. Тут поражает и бой курантов, и легкая тростяная загородка, отделяющая часть комнаты, и полосатый шелко-вый шлафрок Фамусова, и форма мебели, и миниатюры-пор-треты на стенах, но всё это еще не объединено.

Обстановка второго действия сразу дает цельность всем этим разрозненным впечатлениям.

Это – длинная, узкая портретная комната с окном в глубине. Вдоль стен висят портреты, и два полосатых дива-на стоят один против другого. Красный цвет стульев, белая изразцовая печь. За окном крыши, покрытые снегом, и во всем – это ощущение московского зимнего утра, просторной теплой комнаты, утренних часов до обеда, когда как-то нече-го делать и немного скучно и очень уютно на душе.

Третье действие – бал, действие костюмов по преиму-ществу. Но и вся обстановка его – и белые колонны, и две вазы из ляпис-лазури, и тройная перспектива, раскрыва-ющаяся сквозь двери гостиной: на танцевальную залу, на лестницу, по которой подымаются гости, и на комнату за ба-люстрадой лестницы, – принадлежат к самым остроумным архитектурным концепциям.

Обстановка последнего действия вносит много интим-ности.

Это настоящая московская передняя – поместительная, но не очень широкая. Налево спускается лестница со второго этажа, а справа вглубь отходят сени к выходу, и сквозь двой-ную стеклянную дверь брезжит снежный рассвет, который

придает всему происходящему особый оттенок какой-то возбужденной усталости после бессонной ночи.

Действующие лица комедии непосредственно вытекали из обстановки старого дома, и этим достигалось новое толкование многих сцен. Главная черта их была в том, что все они были фигурами, но не характерами.

И это являлось не недостатком, а большим тактом постановки. Классическая постановка «Горя от ума» давала прежде всего характеры, типы. Все гиганты русской сцены создавали в этой комедии ее характеры. Художественный театр прекрасно понял, что ему не тягаться с ними на этом пути, и скромно отступил перед этой задачей, этим лишая нас права предъявлять ему свои требования в этой области.

Говоря «фигуры» – я подразумеваю костюм и лицо.

Костюмы в Художественном театре – это целое открытие. Традиционный фрак Чацкого заменен длинным дорожным кафтаном с высокой талией, с широким, высоко поднятым воротником, застегивающимся наподобие венгерки. Чацкий является в этом кафтане в первом действии. В третьем действии он является во фраке, очень высоком, изящном и с очень скромным плоским жабо. Третье действие – это апофеоз обстановочной и постановочной части.

Художественный театр отнесся с величайшею сериозностью ко всем главным и второстепенным лицам, появляющимся в третьем акте, и попытался создать ряд характерных фигур александровской эпохи, подобных фигурам «Войны и мира», и нет сомнения, что дягилевская выставка исторических портретов[2] имела решающее влияние на понимание их.

Московский характер был передан во всех лицах, манерах и модах.

Непривычный к таким постановкам глаз поражался сначала пестротой и утрированностью дамских костюмов.

Но тут приходил на ум Щукинский музей русской старины,[3] и становилась понятна тайна истинного московского стиля, которая заключается в доведении до крайности всех веяний и мод Запада. Безбожно утрируя и доводя до послед-

них пределов формы европейского искусства, Москва создавала всегда свой собственный дух и стиль, и в деревянных вычурах XVII века, и в завитых куполах Василия Блаженного, и в Кремлевских соборах, и в дамских украшениях XVIII века, и в дворянских особняках александровской эпохи, и в здании московского Исторического музея, и в нынешних «декадентских» домах, которые со всей своей режущей пестротой все-таки уже начинают входить в характер московских переулков.

Претенциозные платья и очаровательные прически московских невест, их деланное кокетство и манерность («Словечка в простоте не скажут – всё с ужимкой»),[4] азиатская пестрота тканей, лент, пышных старушечьих чепцов, патриархальная роскошь всякого рода полосатых салопов и шубок при разъезде, великолепный грим старых сановников и московских тузов, из которых выделяется князь Тугоуховский (г. Вишневский) своей мертвенной и торжественной маской старика-вельможи, оцепеневшего от старости, шесть княжон, которые все вместе дрожат и волнуются своим единым шестистопным телом, старуха Хлёстова (г-жа Самарова) в гриме и в костюме Екатерины II, княгиня Тугоуховская (Раевская), загримированная по портрету графини Ливен,– всё это носит характер подлинности старой картины и старых портретов.

Парадные цугом кареты
Гремели; напудрив свои парики,
Потемкину ровня по летам,
Явились былые тузы-старики
С отменно учтивым приветом...
Старушки, статс-дамы былого двора[5].

В последнем акте, после торжественной картины разъезда всех этих московских древностей, после этих согбенных и облаченных в золотые ливреи стариков-лакеев старый дом неожиданно растворял свои тайники и девичьи, и когда Фамусов сходил вниз со свечкой, из-за его спины появлялась

другая сторона помещичьего дома – какие-то мужики в рубахах, бабы в белых сарафанах с платками, обвязанными на ночь вокруг головы.

Точно действительно вставали белые привидения, населяющие старый дом.

«Горе от ума» было в свое время сатирой. Это была его первоначальная цель. Но истинное художественное произведение продолжает жить своею собственной жизнью в то время, когда цели и задачи ее автора утеряли свое первоначальное значение. Для нашего времени «Горе от ума» перестало быть сатирой и сделалось бытовой исторической комедией. Художественный театр это понял и исключил из третьего действия элемент злой карикатуры, который подчеркивался всегда во всех постановках.

Благодаря этому исторически спокойному взгляду на эти характерные московские фигуры вставал кое-где иной и более глубокий смысл комедии.

Слова «собрать все книги да и сжечь»[6] получали характер трагический, а не комический.

Фигура Репетилова (г. Лужский) неожиданно напоминала нам, что действие происходит в 1822 году, за два года до декабрьской катастрофы, и что в устах Репетилова жужжит и повторяется эхо всех московских разговоров этой эпохи, что это эпоха идеалистических заговоров и восторженных тайных обществ.

Сцена, когда Скалозуб (г. Леонидов) уходит и Загорецкий (г. Москвин) остается один против Репетилова и они глядят друг на друга, получала неожиданное, жуткое значение, точно два пустых зеркала, поставленные одно против другого, повторили друг друга до бесконечности и застыли в ужасе, точно два пустых призрака вдруг узнали друг друга.

Но посреди этих исторических фигур вставал один цельный и полный характер. Это был Чацкий – Качалов.

Г. Качалов создал нового и вполне законченного Чацкого.

Роль Чацкого всегда смущала и ее исполнителей, и литературных критиков. Благодаря своим длинным монологам и обличительным тирадам, Чацкий носил смешанный характер и декламирующего первого любовника, и морализирующего Стародума[7] пьесы. У всех и всегда Чацкий говорил от лица автора, и эта патетическая проповедь в кругу безусловно чуждых ему и глупых людей делала его смешным и заставляла сомневаться в его собственном уме.

Качалов понял и провел роль иначе. Его Чацкий – очень молодой человек, почти мальчик. Ему 19–20 лет. Его многословие, его горячность, его отчаяние, его обличения, смешные в устах зрелого мужа, каким мы привыкли видеть Чацкого на сцене, вполне естественны, искренни и вызывают наше глубокое сочувствие в устах этого юного, – юного мальчика.

Чтобы представить себе простоту и верность такого разрешения вопроса о Чацком, надо вспомнить, кто были герои той эпохи – рубежа двух столетий.

Царство молодых людей началось с конца XVIII века.

Восторженный мальчик Камилль Демулен подымал народ на Бастилию, двадцатидвухлетний Сен-Жюст, облеченный диктаторской властью, заставлял трепетать перед своим авторитетом опытных вождей восточной армии и потрясал Конвентом. А в Германии немного раньше пронеслась эпоха «бури и натиска», когда девятнадцатилетние «бурные гении» Вольфганг Гёте, Роберт Ленц,[8] Максимилиан Клингер волновали и пересоздавали литературу Германии.

Байрон в XIX веке утвердил господство юного двадцатилетнего героя. Герои литературные в то время были года на два, на три моложе своих авторов, так как служили только устами для их лирических монологов.

Мы всегда забываем истинный возраст байронических натур. А если б мы его помнили, то многие их черты казались бы нам более простыми и естественными и близкими.

Вспомним только, что Онегину во время его отъезда из Петербурга в деревню было восемнадцать лет. («Все украша-

ло кабинет философа в осьмнадцать лет»).[9] В деревне он провел год. Так что во время его дуэли с Ленским и объяснения с Татьяной ему было всего 19 лет!

Печорину немногим больше, чем Онегину.

Жизнь в эту эпоху начиналась очень рано. В 15–16 лет ученье уже кончалось и начиналась жизнь. Начиналась она с поступления в полк, как было и в жизни Чацкого.

Тут же проходили и первые романы и первые трагедии сердца, которые благодаря молодости и нежности организма оставляли глубокие и сильные следы, принимали размеры байронических роковых страстей. И теперь юноши этого возраста таят в себе эти байронические порывы и страсти, но они входят мечтой, а не действительностью в их серую жизнь, а литература находится теперь в руках людей более взрослых, более опытных и поэтому менее непосредственных.

Вскоре после двадцати лет (иногда раньше, иногда позже) наступает в жизни юноши тот острый психологический и физиологический перелом, который приводит его к самой грани смерти и ставит перед ним вечные вопросы о жизни и небытии. Этот перелом в то время совпадал с разочарованностью и пресыщением, наступавшим после первых бурных лет жизни, и поэтому вел к настроению вертеровскому или байроническому.

Если мы представим себе всех этих мрачных героев, говорящих торжественные слова, в их истинном масштабе и возрасте, то они снова получат для нас неизъяснимую прелесть искренности и молодости.

Чацкий в исполнении Качалова становится благодаря такому пониманию самым жизненным и привлекательным лицом всей комедии, как ему и подобает быть.

В первой сцене он врывается радостный, смеющийся, разгоряченный и доро́гой, и долгожданным свиданием. Он болтает, как мальчик. У него нет ни злоязычия, ни злобы, ни обличения. Он возбужден, он радостен, он острит, он вспоминает, он хочет показаться очень интересным. Он сам же нервно хохочет над своими остротами. Только семнадцатилет-

няя Софья, которая еще более юна, чем он, может принимать его слова всериоз и говорить про себя: «не человек – змея».[10]

В разговоре с Фамусовым, со Скалозубом, в разговорах на балу в Чацком всё время виден этот радостный мальчик со сверкающими глазами, который по-детски возмущается московскими мнениями, проповедует свои теории, говорит дерзости старшим. Это его первый день возвращения в Москву, и многословие его оправдывается его возбужденностью и обилием впечатлений.

При этом надо сказать, что Качалов умеет читать стихи. Он не ищет ненужного реализма. Он не старается скрыть рифмы и растрепать размер, он их чуть-чуть оттеняет, и в его устах грибоедовский стих звучит со всей полнотой, и ухо, изощрившееся на современных созвучиях, любуется красотой этих неустаревших рифм.

Последнее действие Качалов проводит совершенно оригинально. Чувствуется, что Чацкий устал и что ему хочется спать, и что он оскорблен по-детски, глубоко, до слёз, что всё ему кажется каким-то диким и невозможным сном, все эти старики, зловещие старухи, московские болезни, любовь Софьи к Молчалину. И тут эти темные сени старого дома, и голубой рассвет за окном, и усталость, смыкающая веки, и тяжесть, которая клонит эту милую белокурую голову.

То, что Чацкий один оставался в пьесе характером, а все остальные были фигурами, это можно было принять вполне. Он один реальное лицо среди этих призраков. Но между фигурами этого московского сна были и такие, которые оставляли чувство неудовлетворения.

Той юности, которая была так хорошо понята в Чацком, совсем не было в Софье (г-жа Германова). Это была не семнадцатилетняя девушка, только что вышедшая из детства, а вполне зрелая женщина, лет двадцати пяти, очень опытная, поражающая своей несколько тяжелой восточной красотой, подходящей к фигуре Юдифи, но никак не Софьи Павловны.

Лиза (г-жа Лилина) была загримирована по картинам Венецианова, и ее лицо, ее движения, каждая ее поза были прелестны и безусловно историчны, но ее тон, ее реалистическая манера говорить стихи резали ухо. Хотелось не слушать, а только глядеть и любоваться.

Фамусов (г. Станиславский) вызывал очень сложное, но в конце концов неудовлетворенное чувство.

Г-н Станиславский в своем гриме высокого, худого, хмурого старика и в своем тоне, ворчливом и насмешливом, дал фигуру, напоминающую старика Яковлева (отца Герцена) с его едким стариковским сарказмом. Но, с другой стороны, в нем было больше чиновника, чем московского барина, и всё время он был в какой-то нервной истерической ажитации. Но в отдельных сценах и в отдельных словах чувствовалось столько обдуманности и совершенно нового толкования разных классических мест, что это часто заставляло забывать нервную гримасу лица.

Вообще надо указать на необыкновенный такт, с каким все исполнители подходили к тем местам текста, которые стали пословицами. Почти для каждого места было придумано что-нибудь новое, и больше всего это было в роли Фамусова. Стоит только отметить, как Фамусов произносил свои фразы: «Не слушаю, под суд!..» и «Что станет говорить княгиня Марья Алексевна!»; или как Чацкий говорил почти шепотом про себя: «Карету мне, карету!» Ни одна из этих фраз не была произнесена отдельно, как обыкновенно они произносятся, но все они были связаны с целым.

Кроме того, текст был удачно обновлен вставками из первоначальных вариантов. Они вносили неожиданность и свежесть в стройные требования реплик, известных каждому наизусть.

Остальные действующие лица, как Скалозуб (Леонидов), загримированный Алексеем Петровичем Ермоловым, Молчалин (Адашев), Платон Михалыч и жена его (Грибунин и Литовцева), Петрушка (Артем), Загорецкий (Москвин), Репетилов (Лужский) составляли вполне цельный и гармоничный фон пьесы, ровный ансамбль, которым славится московский Художественный театр.

В постановке «Горя от ума» с одинаковой яркостью сказались все достоинства и недостатки его. Недостаток индивидуализации ролей, в котором обычно упрекают Художественный театр, органичен и лежит в самой основе его доктрины. А для правильной оценки художественного произведения надо, как требует Гёте, стать на точку зрения его творца, – что именно нам и хотелось здесь сделать.

«Горе от ума», разумеется, может быть еще иначе и, вероятно, еще лучше поставлено, но постановка Художественного театра сделала то, что старая классическая постановка во многих своих основных чертах стала отныне уже неприемлемой. Роль же Чацкого получила свое новое и, думается, окончательное толкование для нашего времени.

«Сестра Беатриса» в постановке театра В.Ф. Коммиссаржевской

Богоматерь сходит со своего пьедестала и заступает место влюбленной монахини, убежавшей из монастыря.

Богоматерь повторяет то, что в древнем мире сделала Афродита. Католическая легенда, лежащая в основе «Сестры Беатрисы», представляет пересказ античного мифа об Афродите, принимавшей образ влюбленной девушки, когда та убегала из отчего дома на свиданье.

Я люблю католицизм потому, что он принял в себя все то живое, настоящее, жизненное, что было в язычестве.

«Язычество было полно жизни, когда христианство стало официальной религией».

Старинные римские мосты были украшены статуями богов-покровителей, и крестьяне, проходя, снимали шапки и шептали молитвы. Точно так же они продолжали шептать молитвы, когда эти второстепенные боги стали христианскими святыми.

В храмах Минервы и Аполлона висели неугасимые лампады. Христианство их не погасило.

При храмах раздавали хлеб, освященный во имя Минервы. Христианство продолжало раздавать освященные хлебы.

Жрецы Изиды носили тонзуру, католические священники продолжают ее носить.

Статуи Деметры-кормилицы не были разрушены: они стали изображениями Богоматери.

Азиатская богиня, принесенная из города Эфесса, до сих пор стоит в шартрском соборе, и ей поклоняются толпы верующих, как Черной Деве – Vierge Noir.[1]

Храмы в честь Антиноя превратились в храмы во имя Иоанна Крестителя; Геракл принял имя Георгия Победоносца; Венера – Venus стала называться St. Venise; Бог Марс – святым Мартином; а Сильван даже не изменил своего имени, а остался Sanctus Silvanus, как его называли и язычники.

В XII веке вся земля покрылась стройными готическими лесами, в которых, как в священный кристалл, безвыходно была заключена человеческая душа.

День померк за разноцветными стеклами, дух расцвел в торжественной молитве органа, душа истаяла в синих облаках ладана, тело замкнулось в стройный гроб серых камней...

Но любовь – не христианская жертвенная любовь, а жгучее пламя Эроса, которое огненным крещением греха сжигает душу, – к алтарю какой Афродиты могла припасть она, – любовь, изгнанная из храма? К кому, как не к статуе Галилейской девушки-матери, могла обратиться сестра Беатриса, избранная Богом, чтобы пройти через очищающее пламя греховной любви?

И Богоматерь в своих струящихся ледяных одеждах сходит с пьедестала и надевает на себя лиловое одеяние монахини, траурную одежду убиенного тела.

И нет примирения ни для нее, не знающей о девственном величии своей души, ни для небесных духов – монахинь, не понимающих земного бреда святой Беатрисы.

Примирение не на сцене, а в нас – в нашей душе, видевшей этот сон.

Я действительно в первый раз за много лет видел в театре настоящий сон.

И мне всё понравилось в этом сне: и эта готическая стена, в которой зеленоватый и лиловатый камень смешан с

серыми тонами гобеленов и которая чуть-чуть поблескивает бледным серебром и старым золотом. Мне понравились и эти сестры, в серо-голубых обтянутых платьях и безобразных чепцах, так выделяющих щеку. Мне при виде их всё время снились фрески Джиотто во флорентийском соборе [2] – это дивное успение святого Франциска во всей его беспощадной реальности и идеальной красоте. Я был влюблен во сне в эту католическую богоматерь, так напомнившую мне ту, которую я видел в Севилье, я чувствовал ужас грешного тела земной Беатрисы, сквозившего из-под ее багряных лохмотьев; и хотя принц Беллидор чуть не разбудил меня, слишком натуралистически напомнив о существовании реальных оперных статистов,[3] и мне бы хотелось, чтобы группа нищих была бы менее ярко освещена и более напоминала старую пожелтевшую живопись, тем не менее впечатление и сила сна росли непрерывно до самого последнего мгновения.

Мне совершенно не хотелось вспоминать о том, что небесной Беатрисой была В.Ф. Коммиссаржевская, что игуменья, которая мне дала так реально ощущение quatrocento, была Н.Н. Волохова, что группы рыдающих и ликующих сестер были созданы В.Э. Мейерхольдом, который проводит теперь идею нового театрального искусства. Всё это не имело никакого отношения к тому цельному и властному сну, который захватил меня.

Это, я думаю, лучшая похвала театру.

О, эти католические богоматери в газовых и шелковых платьях с длинными шлейфами, с девически тонкими лицами, с темными бровями на восковом бледном лице!

Я видел такую богоматерь на улицах Севильи. Ее несли в торжественной религиозной процессии, всю увенчанную цветами. Развевались белые ленты, среди яркого дня жидким и странным золотом волновалось пламя толстых свечей, к ней оборачивались загорелые бронзовые лица, шелестели веера, а она стояла среди груды цветов, испуганная, бледная, похожая на севильянку, со скорбно приподнятыми бровями, точно живая, и белый кружевной платок дрожал в ее тонких восковых пальчиках.

Когда Богоматерь сошла со своего пьедестала, то она воистину стала сестрой Беатрисой. Когда бичи, которыми хотят бичевать сестру Беатрису, расцветают белыми лилиями, то монастырь перестает быть монастырем – мы, зрители, видим его в нашем сне оторванным от земли, как некую райскую обитель, где живет чистая душа небесной Беатрисы, которая всё утончается и очищается, по мере того как тело земной Беатрисы горит и искажается в огне земной страсти и земного греха.

И когда та – земная Беатриса приходит назад на небо в своих багряных бархатных лохмотьях, то она ничего не знает о том, что каждый ее грех на земле был новым лучом ее сияния на небе. И она умирает, богохульствуя и богоборствуя до последней минуты.

Против обновленного театра В.Ф. Коммиссаржевской в петербургской прессе и в публике поднялся целый ряд протестов и насмешек.[4] Строгие критики забыли, что таинство театрального действа совершается не на сцене – в душе зрителя.

Если актеры работают над тем, чтобы создать новый театр, то публика должна тоже работать над собой: она должна научиться смотреть.

Когда раздвигается занавес, то в душе зрителя возникает сновидение. Надо уметь ему отдаться всецело, а не пробуждать себя каждую минуту ненужным анализом и придирчивым критицизмом.

Обвинения против театра Коммиссаржевской падают не на театр, а на критиков. Они доказывают, что наш вкус – вкус русской публики – слишком испорчен.

В театре нужно быть детьми и всецело отдаваться игре.

Нашими любимыми игрушками в детстве бывают самые простые: куклы, имеющие слабое подобие человека, так сказать, выражающие только его принцип, а не качества; звери, которых нельзя найти ни в одной зоологии. Ребенок носит в своей душе прообразы всего мира, принципы всего существующего, а опыт дает ему только сведения о качествах вещей.

Поэтому ребенок, в первый раз попавший в зоологический сад и увидавший там льва, с полной уверенностью и с полным правом говорит, что лев совсем не похож.

В душе ребенка есть та сокровенная сила сновидений, которая из каждого семени, занесенного в душу из внешнего мира, мгновенно – подобно индусским иоги – выращивает дерево, одетое листвой. Игрушки, сделанные красиво и сложно, обладающие каким-нибудь сложным механизмом, говорящие «папа» и «мама», закрывающие и открывающие глаза, не нравятся детям. Их сложность убивает их фантазию. С этими игрушками нельзя играть.

Но зато бывает очень интересно их сломать, разобрать, узнать их механизм, найти зубчатое колесо у них в животе и потом их выбросить.

Наше отношение к театру совершенно тождественно с отношением детей к игрушкам.

Нас избаловали, мы пресытились. В течение многих десятков лет нам дарили очень сложные и очень красивые механические игрушки. Мы разбирали их очень подробно по частям, любовались, как они сделаны, и совершенно отучились просто играть ими.

Нам все нужно предварительно разобрать по частям, т. е. сломать. А раз зная, как сделано, никогда нельзя вернуться к первоначальному девственному впечатлению художественной цельности.

Поэтому наивные рабочие, которые со страстным увлечением смотрят раздирающую мелодраму с галерки «Folies dramatiques»[5] и бросают в злодея апельсинными корками, гораздо ближе к истине в понимании истинного сценического действия, чем умный и образованный театральный критик, который тонко и внимательно замечает каждый жест, каждую интонацию актера и ни на одну минуту не поддается иллюзии сонного видения.

Мы все стали умными и образованными критиками. Всех нас интересует только то, как сделана данная игрушка. Отрешиться от своей аналитической способности совершенно – разумеется не надо, но ей не место в театральной зале, когда занавес раздвинут.

Творить театр можно только в той сокровенной части души зрителей, где в детстве рождались игры и где теперь рождаются сны.

В театре надо уметь внимательно спать.

Русской публике придется долго и с большим трудом отучаться от реалистических искажений сцены, но сила нашего сонного сознания слишком велика, и она воспрянет тотчас же, как только мы приучимся на время отказываться от пустого критицизма.

«У жизни в лапах» на сцене московского Художественного театра

«У жизни в лапах», вероятно, самая слабая из пьес Гамсуна.[1] Но так как Кнута Гамсуна мы любим, главным образом, за его слабости, то это далеко не плохо. Основная слабость всех героев Гамсуна – их косноязычие. Впрочем, не знаю, правильно ли назвать это психологическое явление косноязычием. Оно сказывается как в словах, так и в жестах, так и в поступках. Гамсуновские герои в тот миг, когда им надо сказать нечто очень важное, начинают говорить нечто совсем неподходящее и совершать поступки ничем не объяснимые. Человек, который хочет сказать «я люблю вас», – вместо этого хватает башмак своей возлюбленной и кидает его в воду;[2] девушка, которой хочется броситься на шею к любимому человеку, начинает церемонно говорить о погоде,[3] и т. д. В этом есть особый рок, тяготеющий надо всеми гамсуновскими героями. Это дает им даже известную цельность и делает их удобными для театра. Это свойство составляет их сценопригодность. Но в мире Гамсуна мы настолько привыкаем к непоследовательности, что когда в «У жизни в лапах» фру Гиле делает естественный и логически простой поступок: хватает руку своей соперницы и сует ее в стеклянный ящик с ядовитой змеей, то мы невольно начинаем возмущаться этим нарушением стиля, и чувство наше успокаивается только тогда, когда змея эта кусает Пера Баста, которому вовсе не необхо-

димо быть укушенным, и главное, вовсе не нужно умирать. Но он умирает, и стильность спасена...

Вообще зритель испытывает двойное чувство, смотря на эту пьесу. Литературное и эстетическое чувство принять ее отказывается. Между тем чувство театральное, то наивное моральное чувство, которое требует, чтобы люди делились на героев и злодеев, злых и добрых, – глубоко удовлетворено. И получается то, что зритель настолько захвачен своими симпатиями и антипатиями, что не может отнестись критически к психологической последовательности действия.

В пьесе есть злодей – эгоист Блуменшен, есть герой – авантюрист Баст, есть идеальная девушка – фрекен Норман, есть душа, в которой зло борется с добром, – фру Гиле, есть «благородный отец» – старик Гиле, есть гротеск – лейтенант Люнум: все необходимые маски для «театрального» театра.

Декорации и обстановка пьесы весьма вяжутся с ее драматическим содержанием: они несколько утрированно эффектны и красочны. Уютность мещанского вкуса во втором акте (иллюминация сада и террасы в доме Гиле), вульгарная и бьющая в глаза роскошь первоклассного отеля в третьем акте переданы великолепно.

Каждая из отдельных ролей была исполнена безукоризненно, но если брать их как ensemble, то в каждой – оказывались частичные несоответствия с замыслом Гамсуна, что в общем итоге искажает весь смысл пьесы. Гамсун в этом произведении крайне циничен: свою героиню Юлиану Гиле он хлещет без всякой жалости. Он дает ей в любовники негодяя Блуменшена и, наконец, присылает в последнем акте, как заключительную пощечину, – негра. Этот негр совсем не удался Художественному театру. Вообще цинизм, мне кажется, вне художественного диапазона этого театра. Негр там говорил проникновенным голосом Алеши Карамазова, и заключительного аккорда не вышло...

Качалов был слишком крупен для Пера Баста и перевешивал драматический интерес пьесы в свою сторону настолько, что с его смертью после третьего акта утрачивалась острота любопытства к тому, что будет дальше. О.Л. Книппер

в роли Юлианы Гиле была слишком молода и красива, чтобы можно было понять причины ее быстрого склонения.[4] Косминская в роли фрекен Норман не давала впечатления той безусловной красоты яркого солнечного луча, которую должна по пьесе производить ее юность. Эти недочеты нарушали внутреннее равновесие пьесы, но лишь отчасти, слегка деформируя, но не опрокидывая ее смысла, тем более, что Леонидов – Блуменшен, Лужский – старик Гиле, Грибунин – Гислесен, Балиев – кузен Теодор, Вишневский – Фредриксен поддерживали точную меру драматических соответствий.

В публике пьеса имеет большой успех.

«Miserere»

Хотя «Miserere» Юшкевича не имеет успеха в Художественном театре, однако наравне с хулителями у пьесы есть и горячие поклонники, которые ценят и ее символизм и реализм и утверждают даже, по слухам, что русский театр не давал ничего подобного со времен Чехова. Мы, однако, не разделяем этого мнения. Сам Юшкевич утверждает свою эволюцию от Чехова и отрицает свое родство с Метерлинком, хотя последнее, пожалуй, более заметно, чем первое.

Вообще и Чехова, и Метерлинка можно рассматривать как еретиков современной русской драматургии. В «последствиях» Чехова виноват отчасти и Художественный театр. Чехов не был вовсе драматургом, хотя и писал прекрасные пьесы. Художественный театр блестяще разрешил вопрос о том, как эти пьесы, несмотря на всю их несценичность, могут быть показаны на сцене, не теряя ни одного из их художественных достоинств. А теперь в результате создалось то, что драматурги, как Юшкевич, возвели недочеты Чехова в догмат и считают для театральной пьесы отсутствие действия обязательным. Чехов только при крайней индивидуализации и сжатости художественных характеристик действующих лиц и сумел достичь того, чтобы на место *действия* подставить *состояние* и *настроение* (что требовалось и моральной атмосферой его героев и его эпохи – в этом была художественная

правда), и нужна была вся опытность и любовь к нему Художественного театра, чтобы оправдать его попытку. Между тем Юшкевич, возводя в догмат отсутствие сценического действия, настолько мало индивидуализирует своих героев, что их можно слить по три, по четыре в одно лицо, без всякого ущерба для замысла.

Метерлинк – другой ересиарх современных русских драматургов, и притом более сознательно-ответственный за свои ереси. Есть нелепость в самом понятии «символический театр», потому что театр по существу своему символичен и не может быть иным, хотя бы придерживался самых натуралистических тенденций. Театральное действо само по себе не может совершаться нигде, как во внутренней, преображающей сфере души зрителя – там, где имеют ценность уже не вещи и существа, а их знаки и имена. В душе зрителя всё, что происходит на сцене, естественным процессом познания становится символом жизни. Вводить нарочитый символизм в драму, это значит вместо свежих плодов кормить зрителя пищей, пережеванной и наполовину переваренной. Всякая символическая пьеса производит такое впечатление: причем же здесь зритель? Автор сам просмотрел свое произведение, понял его, истолковал, им насладился, вывел из него поучение, и зрителю совершенно нечего делать и незачем присутствовать при этих авторских интимностях. Такое впечатление производит на сцене и символизм Метерлинка. И сам Метерлинк, как художник большого вкуса, прекрасно понимал это свойство театра, почему и назвал свои пьесы «Театром для марионеток».[1] При такой интерпретации символические пьесы, действительно, могут быть прекрасны. Но живой актер, живой человек – сам по себе слишком громадный органический символ, и одним присутствием своим подавляет мозговые символы драматурга.

Когда Метерлинк стал писать не для марионеток, а для настоящего театра, он совершенно изменил свои приемы, как, например, в «Монне Ванне».[2] Только у него не хватило мужества воспретить постановки своих пьес на сцене, когда начались попытки в этой области, что было прямою его

обязанностью... За «Жизнь человека», за «Царя Голода», за «Черные маски»[3] на Страшном суде будет отвечать, конечно, Метерлинк. Но вернемся к «Miserere». Отрывочные слова, произносимые в пространство, это – «я люблю Тину», которым как метрономом должен отбиваться ритм пьесы, эти нищие на кладбище, похожие на «Слепых»,[4] это – «Девушки и юноши, праздник жизни кончился», или – «Между жизнью и смертью только маленький мостик», – всё это ляжет на совесть Метерлинка.

Мне случилось говорить с Юшкевичем после «Miserere». Когда я высказал ему свое мнение о том, что пьеса плоха, он убежденно и радостно сказал: «Я берусь вас убедить в том, что это хорошая пьеса». По-моему, он в этом не убедил меня, но я услышал от него много интересных и неожиданных вещей, которые остаются тайной для непосвященных. Так, я узнал, что маленький мальчик, который во втором действии пьет кофе и ест бутерброды, – это «Маленький Мессия», что Тина – это «Эрос народа»,[5] идеал нации (почему же только этот «идеал» должен сам убить себя?), что высшее мистическое познание смерти скрыто в Эли, что когда в восьмом акте (пропущенном в постановке) Эли подымает руки и падает мертвый, – это значит, что он зарезался. Все эти заветные мысли Юшкевич постарался скрыть так, чтобы «нельзя было догадаться». Это ему очень удалось.

Во всех реализациях Художественного театра всегда есть одно большое достоинство: они настолько тщательны и любовно-добросовестны, что с очевидностью выявляют все достоинства и недостатки пьесы и свой верный и неверный метод. Тут уже никак нельзя сослаться на непонимание или на небрежность исполнения. Постановка Художественного театра сама по себе – лучшая критика «Miserere».

– Я люблю Тину... Я купил себе новый галстух...[6] Я заплатил за него шестьдесят копеек, а Тина не хочет смотреть на меня... Я купил себе новую шляпу, я заплатил за нее два рубля пятьдесят копеек. А Тина не хочет меня... Я пойду сегодня в погреб и там спрошу себе самого крепкого вина на два рубля...

Это – пафос мужской любви.

– У Левки тонкие губы... Левка всегда был первым... Как он говорит: «когда мы делали забастовку»..., «когда я был демократом»...

Это – лиризм женской преданности.

– Отчего отошел дух гнева от молодежи?.. Теперь вы пьете вино, как пьяницы. Слова ваши мертвые, и вы любите девушек. Правду – вы разлюбили.

Это – гражданская тенденция.

– Я надела новые башмачки и купила себе новые гребенки, я сделала себе прическу кэк-уок, я надушилась одеколоном.

Это – девичья наивность.

– Юноша должен стать перед девушкой на колени, а девушка должна отвернуться...

Это – женский демонизм.

– К чему это?.. И тебя нет, и мамы нет, и комнаты нет, и меня нет...

Это – философский лейт-мотив.

– Юноши и девушки! Праздник жизни кончился... Есть лучшее, чем любовь; оно такое, что любовь перед ним кажется простым стеклышком... Между смертью и жизнью только маленький мостик, но его страшно перейти...

Это – культ Смерти.

– Вчера хоронили восемь юношей, позавчера шесть, четвертого дня – пять...

Это – статистические данные.

Пьеса Юшкевича одновременно и символическая, и гражданская, и бытовая, и романтическая. Действие ее происходит в еврейском рабочем квартале после 1905 года. Все юноши этого квартала поголовно влюблены в Гзовскую (Тину), несмотря на то, что она сделала всё, чтобы казаться некрасивой, неинтересной и безвкусно одетой (всё это ей удалось). Тем не менее она неотвратима, и все увидевшие ее убивают себя, предварительно спившись в погребке. Тайна ее власти в том, что она «знает лучшее, чем любовь». Но не она сама изобретательница этой теории. Идейным вождем само-

убийц является Марьим – esprit fort* всей пьесы – которая в конце каждого акта говорит: «К чему это?»

Трагический узел пьесы: Зинка (Коренева) любит Левку (Болеславского). Левка любит Тину (Гзовскую). Тина не любит Левки, но была бы не прочь «самоубиться» вместе с ним. Левка, чтобы отомстить Тине, женится на Зинке, но во время свадьбы приходит Тина и затанцовывает Левку в инфернальном вальсе. Левка обещает ей умереть вместе. А наивные еврейские старцы повторяют с гордостью: «Наши дети становятся мужами». На этом заканчивается пьеса в Художественном театре, но не в рукописи. По тексту следует еще акт, в котором действуют те, которые «самоубились» во время первых семи актов и умерли еще до начала пьесы. Но потом оказывается, что вообще всего этого не было, а что это только сон, который видит маленький мальчик Эли, действующий, впрочем, в самой пьесе в качестве восемнадцатилетнего юноши. Последний акт заканчивается тем, что мальчик просыпается, но тотчас же и умирает без всякой видимой причины.

Всё драматическое действие пьесы исчерпывается двумя лицами – Зинкой и Левкой (для Тины в ее собственных интересах было бы лучше не появляться на сцене). Для быта и для самоубийств достаточно было бы шести лиц (Этель, Хавка, Эли, Нахман, Мирон, Маня).

Таким образом, принимая в соображение, что в пьесе заняты 72 (*семьдесят два*) актера, мы должны признать, что драматическое ее содержание разжижено ровно в тридцать один раз, а бытовое – в двенадцать раз.

Впрочем, если выпустить пятьдесят четыре действующих лица, шесть актов и несвойственный таланту С. Юшкевича символизм, то могла бы получиться недурная, очень выдержанная и сценичная пьеса из еврейского быта в двух актах. Потому что всё далеко не так плохо в пьесе Юшкевича, как может показаться с первого раза. Многое верно наблюдено и хорошо передано. Только он не имеет никакого пред-

* светлая голова (*фр*).

ставления о драматическом действии и о сценической экономии, и его губят попытки на символизм.

В пьесе принимают участие исключительно молодые силы Художественного театра. Она поставлена очень хорошо, тщательно и с тактом. Малейшие намеки на сценичность развернуты и художественно разработаны. Еврейский быт и еврейские типы переданы верно, точно и жизненно.[7] Это мертворожденное дитя делает честь своим исполнителям.

ТАНЕЦ

Айседора Дункан

– Это пришло мало-помалу. Я изучала греческие статуи и античные вазы. Отдельные позы я старалась соединить в непрерывный танец, так чтобы их смена стала плавным течением реки. Когда я жила в Афинах, я ходила танцевать и изучать позы в развалинах театра Диониса...

И я вспомнил...

Мраморный амфитеатр, плоским полукольцом прильнувший к земле, значительно ниже, значительно площе, чем римские театры. Мраморные плиты. Сухая звонкая трава. Остатки сцены, подпираемой сгорбленными карликами с бородатыми сократическими лицами. Мраморное кресло с именем Адриана,[1] оставившего свой каменный росчерк на всех концах Средиземного моря. Склоны Акрополя с этой стороны подымаются отвесно. Видны только верхние капители Парфенона, кое-где редкие, тощие оливы. Ниже – дорога, белая и пыльная. Дорические колонны храма Зевса среди голубой и серой пустоты кажутся черными.

И я представил себе здесь, на этих плитах Афинской «Comédie Française», стройную фигуру американской девушки, с ее коротким станом и длинными ногами одной из спутниц Дианы, танцующую в белом зное греческого полудня, под аккомпанемент оглушительного, сухого и звонкого треска цикад, босую, одетую в короткую прозрачную тунику молодой амазонки, высоко перетянутую под самой грудью.

Айседора Дункан танцует всё то, что другие люди говорят, поют, пишут, играют и рисуют.

Она танцует Седьмую симфонию Бетховена и Лунную сонату, она танцует «Primavera» Боттичелли[2] и стихи Гора-

ция, и идиллии Мосха и итальянских примитивов, и Тициана, и глюковского «Орфея».

— Но народные танцы... Вы пользовались их движениями? Вы искали в них первоисточников?

— Нет. Это примитивное искусство. Испанских танцев я не знаю. Я искала танца греческой трагедии, и я нашла новые движения. Всё должно быть цельно и охвачено одним движением — голова, руки, тело... Танец — это освобождение тела...

Айседора Дункан дала в Париже два вечера.

Огромная зала Трокадеро была каждый раз переполнена. Но французы сравнительно мало откликнулись на проповедь нового танца. Здесь был весь квартал Монпарнас, т.е. интернациональный художественный мир Парижа: американцы, англичане, испанцы, немцы, русские...

Одни говорили: «Как она смеет танцевать Бетховена? Пусть она делает, что хочет, но не прикасается к святыням. Это оскорбление. Это она делает для рекламы».

Другие говорили: «А почему же нельзя танцевать Бетховена, когда вся Седьмая симфония — это танец? Почему нельзя рассказывать танцами всего мира душевных эмоций, как мы рассказываем их словами? Почему нельзя переводить впечатлений, получаемых от картин или от музыки, в ритмическое движение, так же как поэты переводят их в ритмическое слово?».

Третьи говорили: «Это начало новой эры в искусстве. Ничто не может так потрясти душу, как танец. От некоторых ее движений слезы подступают к горлу.

Танец — это самое высокое из искусств, потому что он восходит до самых первоисточников ритма, заключенных в пульсации человеческого сердца».

И еще говорили: «Смотрите — она первая отбросила трико. Она танцует почти нагая. Она прикрыта только прозрачной туникой, легкой, как ткани на нимфах Боттичелли. И разве это вызывает хоть на момент звериное чувство?»

— Это совсем не она изобрела эти танцы. Она только — послушное орудие в руках своего брата, который ее создал. Это Трильби.[3]

– Ее движения слишком бедны. Разве можно несколькими жестами передать всю глубину Бетховена. Ее ноги слишком толсты. Ее лицо маловыразительно.

– Каждый ее жест поражает своей новизной. У нее фигура античной женщины. Мы привыкли ценить слабость и утонченность, и нам непривычна эта мощь женского тела.

Это говорилось на скамьях большого амфитеатра Трокадеро. Зала эта громадна и красива в пропорциях, но отвратительна по своим украшениям. Аляповатые люстры из позолоченного дерева; столбы, на которых щетинятся электрические лампочки, как зерна на колосе. Лжемавританские окна.

Посреди сцены большой зеленый ковер. Выше, за сценой, под колоннами большого органа, располагается оркестр.

Она выходит стройная, высокая, с перегнутой головой, как стручковый плод какого-то растения, склоненный от своей тяжести. Она выходит тем особенным мягким жестом, который свойственен босым ногам. Видно, что она чувствует своей ступней шероховатость ковра.

В ней нет ни одного жеста балетной танцовщицы. Она не летит «как пух из уст Эола»,[4] она клонится и гнется под ударами музыки, как гибкая травка, клонимая ветром.

Бледно-зеленая седая ткань ее одежды на фоне темного ковра делает ее легкой тенью.

Музыка претворяется в ней и исходит от нее. Трагизм – не ее элемент.

Трагизм неподвижен. Он весь в лице. У нее лицо ребенка.

Ее стихия – радость. Для выражения радости она находит тысячи новых движений, трогательных и захватывающих. Радость, как светлый нимб, лучится от ее танца.

«Diffugere nives, redeunt iam gramina campis»...[5]

Айседора Дункан дала в Париже Бетховенский вечер. Она танцевала Лунную сонату и VII симфонию под аккомпанемент оркестра Колонна.

Это молодая девушка с пропорциями тела Дианы Версальской,[6] волнистыми и мягкими линиями, похожая на

Primavera Боттичелли, с той изысканной утонченностью движений, которые есть в изображениях греческих плясуний на севрских вазах XVIII века. Она вся как ручей, плавно текущий по бархатному лугу, в ней есть трогательность светло-зеленых весенних прутиков плакучей ивы, ее руки мерно качаются над головой, как ветви деревьев в глубине лазури, клонимые летним ветром.

Ее пальцы зацветают на концах рук, как стрельчатые завязи белых лилий, как на статуе Бернини пальцы Дафны,[7] вспыхнувшие веточками лавра. Ее танец – танец цветка, который кружится в объятиях ветра и не может оторваться от тонкого стебля; это весенний танец мерцающих жучков; это лепесток розы, уносимый вихрем музыки.

Музыки не слышно. Музыка претворяется и смолкает в ее теле, как в магическом кристалле. Музыка становится лучистой и льется жидкими потоками молний от каждого ее жеста, музыка зацветает вокруг нее розами, которые сами возникают в воздухе, музыка обнимает ее, целует ее, падает золотым дождем, плывет белым лебедем и светится мистическим нимбом вокруг ее головы.

В ней есть то, что есть в египетских статуях, то, чего не знали греки: она делает видимым цвет воздуха, касающегося ее тела. Только что она танцевала ночью, и звезды рождались от каждого ее движения, и они вились вокруг месяца, как светлое лунное облачко, и вот уже солнце охватило ее неподвижным янтарным зноем; и вот он дрогнул, и поплыли в воздухе ало-золотистые круги, зеленые волокна, и вот хлынули целые водопады заревого огня, и зашевелились тысячи пальмовых веток.

Ночь. Огненные слёзы музыки медленно одна за другой падают ей на сердце. Она вся сгибается, клонится низко, низко, точно ожидая властного решения судьбы от каждого звука...

Тихо...

Широкая молния исполосовала, разорвала, сдернула звездный покров неба, и небо рухнуло и пролилось лепестками белых роз.

Эвоэ! Весь мир бьется и кружится в вакханалии цветов. Она оторвалась от земли и бегает по воздуху, как маленькое дитя... Она радостно бросает пальцы в пространство, и из них сыплются тысячи маленьких звездчатых цветочков.

И тысячи звуков сыплются от каждого ее движения.

Танец – это одно из искусств, позабытых современной Европой, как искусство цветных стекол. Только немногие из современников понимали всё значение танца. Маллармэ придавал громадное значение танцу и постоянно возвращался к этому в своих беседах. «Она танцует так, точно она нагая», – говорил он про одну танцовщицу. Нагота – это необходимое условие танца. Торс – это самое выразительное и цельное в человеческом теле. Танец – это гармоничные сжимания переплетов мускулов, отраженные на эпидерме кожи. Тело должно быть как волнистость текущего ручья, как «трепетанье широкой водной поверхности».

В Европе красота форм тела погибла в продолжении многовекового пленения тела, но форма имеет значение только в неподвижном состоянии, и гармония танца ничего не могла потерять от падения тела. Красота тела в движении – красота совершенно другого порядка, чем красота форм. Она совершенно чужда тех канонов красоты, что созданы европейскими художниками. Самое некрасивое тело вспыхивает вдохновением в экстазе танца.

Чувство ритма, физиологическая пульсация тела, лежащая в основе всякого искусства, в танце восходит до своих первоисточников. Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную внечувственную цельность в движении танца; космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца. Танец и нагота нераздельны и бессмертны...

На рассвете того самого дня, когда Айседора Дункан проповедовала свободу тела под музыку Бетховена, заканчивался на старинном дворе École des Beaux-Arts другой праздник тела и пляски – ежегодный традиционный бал парижских художников – «Bal des Quat'z-arts».[8] Увядающий листок прошлого коснулся зацветающей почки будущего искусства.

Каждый год полицейская стыдливость ограничивала свободу бала, и в этом году комитет устроителей имел малодушие отказаться от своего векового права наготы под угрозой запрещения бала. И на рассвете участники бала прошли шумной толпой через весь утренний строгий Париж с боевым кличем: «Долой одежду!»

И там, у себя, на старинных плитах Академии, среди стройных колоннад Ренессанса, под широкими навесами каштанов, на которых, как мистические свечи, зацветали белые весенние цветы, у подножия строгих статуй Софокла и Демосфена, в воздухе, проникнутом золотистыми лучами солнца и острым холодом ясного утра, перед лицом тысячной толпы, смотревшей с соседних улиц и балконов домов, молодая девушка сбросила с себя одежду и нагая плясала ранним утром среди старого Парижа, как вечный символ радостного неумирающего язычества, бессмертный союз танца и наготы, апофеоз жизни и молодости, торжествующей над старческим лицемерием Европы.

Террор и танец
(Разговор в 1907 году)

На рассвете в вагоне третьего класса двое заканчивают разговор, начатый ими еще с вечера:

– ...Вот, собственно говоря, и все мои личные впечатления, которые пришлось мне вынести из картины погрома, которую я проследил с его первой искры до последней судорги... Однако уже светает... Мы проговорили всю ночь. Все-таки это основное свойство русской души: встретиться с незнакомым человеком в вагоне железной дороги и начать ему рассказывать самые интимные и, может быть, самые стыдные движения своей души, потрясенной непривычным зрелищем убийства и безумия. Я люблю слова Ивана Карамазова о русских мальчиках, которые, сойдясь в первый раз в какой-нибудь проходной комнате грязного трактира, начинают говорить о самых глубоких и священных вопросах духа и богопознания.[1] Но я говорил всю ночь. Теперь очередь за вами, за той еретической и парадоксальной теорией, которую вы мне обещали. В чем же выход?

– Вы спрашиваете, в чем же выход из современного политического положения России? По-моему, вопрос поставлен совершенно неправильно. Мы – и вы, и я – ищем выхода не из политического, а из психологического состояния России. Мы ищем душевного выхода. Если мы станем на политическую точку зрения, то нас будет интересовать не выход, а результат. А результат будет равнодействующей всех политических желаний соответственно с силами различных партий. Тут вполне математическая формула. Весь вопрос в том, чтобы оценить и определить с наибольшею точностью соотношение сил, и тогда механическим путем получится политический результат.

Только дело в том, что этот результат, если мы даже будем его знать с полною точностью, нисколько нас не удовлетворит...

– Не удовлетворит?..

– Да, не удовлетворит даже тех, для кого политические формы являются единственною целью и единственным исходом. Потому что этот общий результат не будет соответствовать ни желанию отдельных лиц, ни программам политических партий, и меньше всего программе и желанию той партии, которая будет стоять у кормила правления.

– Но вы не станете же отрицать, что политическая деятельность дает удовлетворение... Иначе, чем же можно объяснить то, что большинство ищет себе удовлетворения именно в области политического действия?

– Исхода – но не удовлетворения. Удовлетворение получают либо честолюбцы (но это не входит в область нашего разговора), либо жертвы – казненные и убитые. Это истинные счастливцы каждой революции. Те, которым суждено мирно умирать в своей постели, могут только позавидовать им. Смерть мучит нас больше всего своей кажущейся нелогичностью и непоследовательностью. Смерть же в разгаре борьбы получает в глазах самой жертвы необычайную радость последовательности. Она – финал трагического действия. Сущность трагедии – это оправдание смерти. А оправдание смерти может быть только в выяснении всех ее первопричин, в сложном узле конфликтов, находящих в ней свое неизбежное, роковое разрешение. Поэтому смерть в трагедии не ужасает, а возвышает душу. Но, разумеется, эта радость трагической смерти может осенять только активных борцов. Я не говорю о случайных жертвах революции, которые умирают неизвестно за что, захваченные невзначай струей водоворота. В душе истинных политических борцов это желание смерти живет всегда, живет как инстинктивная жажда трагической полноты и законченности жизни.

– Я сомневаюсь, чтобы такая жажда смерти жила в душе Бисмарка и Наполеона.

– Разумеется. Но они не были политическими борцами. Они были политическими творцами. Они стояли вне по-

нятий добра и зла, вне идеи справедливости на людей, как на извращенных обезьян, говоря словами Анатоля Франса.[2] Словом, они были утвердителями той политической силы, которая всегда лежит вне человека и вне его моральных требований. А я говорю про природных революционеров, верующих в добродетель и в справедливость, про революционеров-народоборцев. И вот в них-то жажда смерти, как жажда трагической цельности, является настолько инстинктивным и неизбежным чувством, что она часто предшествует самой политической доктрине или программе. Это отношение к смерти очень ярко выражено в словах Робеспьера, сказанных им министру внутренних дел Гара, когда тот заклинал его спасти жирондистов: «В революции есть моменты, когда становится преступлением жить. Надо уметь отдать свою голову, когда ее потребует народ. Мою тоже потребуют, и вы увидите, буду ли я стоять за нее». И слова эти Робеспьер вполне подтвердил Девятого термидора, когда одно его имя, подписанное под воззванием к народу, составленным Леба, могло спасти положение и отдать Конвент в его власть. Но он написал первые буквы своего имени, остановился и смял бумагу. Это был его Гефсиманский момент,[3] и он добровольно принял смерть. И в этом принятии, конечно, для него был личный исход из всех противоречий, к которым привел террор.

– Значит, единственный выход из психологического состояния России, по-вашему, добровольная жертва – смерть.

– О, нет! Это только субъективный выход, который нисколько не разрешает тягости общего состояния, а скорее только увеличивает его. Смерть – это самый легкий и примитивный выход из всех трудных положений жизни. Этот выход прежде всего приходит в голову... инстинктивно приходит... А в жгучем воздухе революций его окружает еще ореол героизма.

Отсюда создается то презрение к жизни, то добровольное стремление к смерти, которое эпидемически сопровождает все глубокие народные потрясения. Но выход общий, выход для нации, для народа, конечно, не в этом. Мы должны снова вернуться к началу нашего разговора. Мы уже со-

гласились с вами, что революция вне своего политического смысла представляет еще психологическое потрясение, кризис идеи справедливости, эпидемическое безумие, ведущее к нарушению всех установленных критериев.

Та нервная возбуждаемость, которая ведет толпу к дикому безумию погромов, убийств и пожаров, таится в самом существе первобытной души. Те психологические явления массовых кровавых безумий, с которыми нам приходится иметь дело только в те моменты, когда молния революций разверзает душу народную до самых ее первобытных оснований, были обыденным явлением на заре нашей истории. Я говорю обо всем европейском человечестве. И тогда в религиозных культах того времени существовали приемы могучие и действительные для переведения этой мятущейся силы, способной совершать всяческие безумства и жестокости, в разумный и гармонический строй гражданской жизни.[4]

Вячеслав Иванов в «Эллинской религии Страдающего Бога» дает картину того стихийного состояния души, из которого путем преднамеренных религиозных дисциплин развился стройный и гармонический строй эллинского мира и эллинской трагедии.

Он рисует нам людей тех времен как народ бесноватых и эпилептиков. Причину этого первичного состояния человека он объясняет такой мыслью:

«Способность к безумию, быть может, определила впервые разумное сознание. Когда животное сошло с ума – оно стало человеком».[5]

Если мы эту мысль сопоставим еще с теорией Реми де Гурмона – ума позитивного по преимуществу – о том, что сознание есть недостаток мышления, то для нас станет очень понятна картина каждой ступени расширения народного самосознания, сопровождаемой актами стихийных и экстатических безумий, подобных нашим погромам и аграрным беспорядкам.

Задача оргийных культов того времени была в том, чтобы темной душе человека, охваченной эпилептической судорогой сознания, дать ритм. И этот ритм давался посредством музыки и танца. Та самая сила безумия, которая вела

к убийствам и насилию, находила себе выход в танце и переходила в искусство.

Вот что говорит Вячеслав Иванов о значении музыки:

«Мы живем большей частью переживаниями, испытываем эмоции ослабленными, тирания строя во всем до глубины преобразовала наш внутренний изначальный хаос; внушения ритма только как легкая зыбь проносятся по поверхности нашей души, и выразительность и напряженность музыки, всё возрастая, едва поспевает за нашею пропорционально возрастающей силою сопротивления ее оргийным чарам. Но было время, когда нескольких ритмических тактов, последовательность нескольких музыкальных нот были достаточны, чтобы повергнуть человека в исступление, разрешавшееся в оргийной пляске».[6]

– Ну, да... это формулировано словами Ницше: «Обезьяна, сойдя с ума, стала человеком».

– А вы хотите сказать, что обезьяна, сойдя с ума, стала танцевать и в этом обрела свое человеческое достоинство? И нам всем надо начать танцевать для того, чтобы найти политический выход из этого состояния психического безумия?

– Не относитесь так скептически к этой идее, которая кажется вначале такой парадоксальной. Ничто не стоит так близко друг к другу, как террор и танец.

То психическое безумие, которое в наше время чаще всего соединяется с чисто политическими движениями, очень близко связано с экстатическим танцем. Террор и танец идут рядом и иногда даже без особенно сильного внешнего толчка могут переходить из одного в другое.

Всё Средневековье полно экстатическими танцами, в которых находил себе исход избыток звериного и стихийного чувства молодых народов, формировавшихся в государства. Припомните ту эпидемию танцев, которая охватила среднюю Европу после того долгого и тягучего ожидания конца мира перед тысячным годом, усиленным еще несколькими десятилетиями повсеместного голода и молниеносной моровой язвой, которая унесла треть европейского населения.

Для этого потрясения народной души должен был найтись исход. И он нашелся в небывалой эпидемии танцев.

Целые сёла и города бывали захвачены потрясающим музыкальным ритмом, который уводил их в поля, вел по большим дорогам, заставлял танцевать до исступления, до смерти. Не только целые города – целые области были захвачены. Точно сама смерть со скрипкой в руке прошла по Европе. И именно в этом образе воспоминание об экстатических танцах запечатлелось в душе средневекового человека, в этом образе оно нашло свое пластическое изображение в знаменитых «плясках смерти».[7] Представьте же себе, какой страшной междоусобной войной должно было заключиться это напряжение, если бы оно не нашло себе исхода ритмического и музыкального. А французский Террор! он является примером настолько же знаменательным. Лишь только Террор был оборван в самом своем апогее казнью Робеспьера Девятого термидора, как в Париже началась бешеная эпидемия танцев. Не было ни одной улицы, на которой не было бы открыто танцевального заведения. Танцевали в садах, в скверах, на площадях, на всех перекрестках. Так, как теперь Париж танцует в день Национального праздника, – так Париж термидорианский танцевал в течение нескольких месяцев. Танцевали все: женщины, дети, старики, плебеи и бывшие аристократы. Только что выпущенные из тюрем. Дети, родители которых были казнены несколько дней назад. Был даже особый бал, носивший трагическое имя «Бала гильотированных», на который допускались только близкие родственники казненных.[8] Туда являлись в особых костюмах – с шеей открытой, как для казни, и с красным знаком, обведенным вокруг горла.

– Сколько я могу понять вашу мысль, вы хотите ритмом музыки действовать на обезумевшую и зверскую толпу и этим предотвращать убийства. Но ведь музыка давно уже применяется... например, в войсках – марши, барабанный бой.

– В музыке военной, в маршах есть устремление вперед, которое я графически изобразил бы летящей стрелой. Между тем как для достижения моей цели надо, чтобы музыка не кинула толпу в одном направлении, а захватила бы ее в водоворот, в вихрь кругообразных движений танца. Чтобы воен-

ный строй обратился в хоровод. Надо, чтобы музыка смешала ряды и помутила стремление духа, вышедшего из себя.

– Это несколько темно... Одним словом, надо теперь пустить в народ несколько сотен таинственных скрипачей, как в сказках Гримма,[9] и вся Россия запляшет...

– Да. Но теперь еще рано. Мы не дошли еще до апогея безумия.

– Хорошо. Но как же вы смотрите на деятельность политических партий? Это тоже виды безумия и их надо лечить пляской?

– Я отвечу вам притчей. Это одна дионисическая легенда.[10] По Архипелагу плывет корабль пиратов. Видят – по песчаной отмели пустынного побережья идет царственный юноша в белых драгоценных одеждах. Мореходы говорят между собой: «Давайте возьмем его и продадим на малоазиатских рынках».

И вот юноша на корабле, лежит на скамье, связанный гибкими ивовыми прутьями по рукам и по ногам. Лежит спокойно и радостно улыбается.

Старик-рулевой, которому за свои странствия по морям пришлось видеть и героев и богов, предостерегает гребцов:

«Товарищи, это не простой юноша. Он не похож на смертного. Развяжем его узы и отпустим его».

Мореходы смеются.

И вот начинает совершаться радостное дионисическое чудо. Юноша продолжает молча улыбаться и не двигается. Но вдруг ивовые прутья, которыми он связан, процветают свежей листвой, распрямляются, и узы падают. Но юноша лежит и не меняет позы. Вверх по мачте побежал сильный и цепкий побег черного плюща. Снасти вдруг переплелись виноградными лозами и образовали густую беседку. На корме явился лев и радостно зарычал. Пантера стала ласкаться у ног юноши. Между волнами засквозили зеленые луга и кудрявая пена волн стала подобна стадам, пасущимся на земле.

Пираты в ужасе один за другим побросались в море, и радостный бог превратил их в больших играющих дельфинов. Только один старик-рулевой остался на корме и с ужасом

глядел на божественного юношу, который лежал недвижно на скамье и улыбался. И тогда юноша встал и сказал ему:

«Не бойся, старик. Тебе ничего не будет, ибо ты признал меня».

И они оба сошли с корабля в зеленый лес.

– Если вы применяете сказанное к нашему народу, то я не понимаю вас. В окружающих ужасах я не вижу радостного чуда.

– Я хочу сказать только, что вы, совершающие политическое действие, похожи на пиратов, которые, связав радостного и жестокого бога ивовыми ветвями, хотят продать его на рынке... Но... поезд уже подходит к Петербургу. Нам надо кончать разговор.

– Но мы даже не сказали друг другу наших имен...

– К чему... Пускай мы будем только теми безымянными русскими мальчиками, которые, сойдясь в случайном месте, как вагон железной дороги, не спрашивают друг друга об именах и сразу начинают говорить о самых важных и тайных вопросах смерти, жизни и безумия. В этой устремленности нашего духа – наша надежда и наша способность к безумию.

– Но вы, отрицая политику, тем не менее наметили, так сказать, целую музыкально-политическую программу... Но что же делать, если крестьяне придут жечь?

– Я отвечу вам словами одного едкого стариковского ума: «В течение трехсот лет мы терпели зрелище их страданий, пусть они теперь тоже потерпят зрелище наших страданий».

– Но это не ответ для той стороны, которая будет страдающей.

Собеседник посмотрел и молча пожал плечами.

О смысле танца

Зала освещена притупленным светом.

За рампой из белых гиацинтов на фоне тяжелых складок одноцветной ткани, внезапно возникая из тени, затаившейся в них, стройные полудевичьи, полуотроческие фигуры в прозрачных хитонах, смутно выявляющих очертания их тел, молча, в глубокой тишине, наступающей от музыки, совершают радостные таинства танца...

Все те, кто посещали в течение этой зимы вечера, на которых Е.И. Рабенек (Книппер) показывала итоги работы своих учениц, знают чувство глубокой радости и внутреннего очищения, оставшееся в душе после этих видений.

Но тех, кто имел эту радость, — немного. Среди же большой публики существуют самые искаженные представления об этом возникающем искусстве. Когда говорят: «Пластические танцы», «Античные танцы», «танцы à la Дункан», «Босоножки», то это указывает только на глубокое непонимание смысла совершающихся перед нашими глазами явлений.

С тех пор как Айседора Дункан появилась и в своем триумфальном шествии по Европе убедила нас в том, что древняя стихия танца не умерла, всё совершающееся в этой области стало неизбежно связано с ее именем. Но не она была первой, потому что сама была ученицей Луи Фюллер, которая, в свою очередь, следовала путем, намеченным впервые Франсуа Дельсарте.[1] Айседора Дункан только широко распахнула двери и открыла пути в будущее.

Нет ничего более произвольного, чем смотреть на эти танцы как на иллюстрации музыки, а с другой стороны — относиться к ним как к новой форме балета. Последний взгляд особенно распространен. Балет, принявший в себя формы нового танца, только усугубил путаницу. На самом деле балет

и танец различны в самой своей сущности. Балет – только для глаз. В балете танцующий сознает себя, но лишь в жесте, лишь на поверхности тела. В древнем танце, связанном с именем Айседоры Дункан, ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека, и вихрь музыки уносит тело, как ветер – лист. Смысл моих слов станет сейчас яснее.

Взгляд, что этот новый танец является иллюстрацией музыки, тоже неверен: между музыкой и танцем существует связь более глубокая. Музыка – это чувственное восприятие числа. И если порядки чисел и их сочетания, на которых строится музыкальная мелодия, воспринимаются нашим существом чувственно, то это потому только, что наше тело в его долгой биологической эволюции строилось в тех числовых комбинациях, которые теперь звучат нам в музыке.

Музыка есть в буквальном смысле слова память нашего тела об истории творения. Поэтому каждый музыкальный такт точно соответствует какому-то жесту, где-то в памяти нашего тела сохранившемуся. Идеальный танец создается тогда, когда все наше тело станет звучащим музыкальным инструментом и на каждый звук, как его резонанс, будет рождаться жест. Что это фактически так, доказывается гипнотическими опытами: загипнотизированные при известном мотиве повторяют одни и те же движения. Танцы известной Мадлэн, танцующей под гипнозом,[2] основаны на этом. Но танец под гипнозом – это жестокий опыт над человеческой душой, а не искусство. Но дорога искусства – осуществить это же самое, но путем сознательного творчества и сознания своего тела.

Сделать свое тело таким же чутким и звенящим, как дерево старого страдивариуса,[3] достигнуть того, чтобы оно стало всё целиком одним музыкальным инструментом, звучащим внутренними гармониями, – вот идеальная цель искусства танца.

Что прекраснее человеческого лица, отражающего верно и гармонично те волны настроений и чувств, которые подымаются из глубины души? Надо, чтобы всё наше тело стало

лицом. В этом тайна эллинской красоты; там всё тело было зеркалом духа. Танец – это такой же священный экстаз тела, как молитва – экстаз души. Поэтому танец в своей сущности самое высокое и самое древнее из всех искусств. Оно выше музыки, оно выше поэзии, потому что в танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песнью и творцом и всё его тело звучит, как тембр голоса.

Такого идеального танца, может, еще и нет. Айседора Дункан – только обещание этого будущего танца, только первый намек на него. Но путь к осуществлению его уже начат.

Школа Елизабет Дункан в Дармштадте и школа Е.И. Рабенек (Книппер) в Москве – вот реальное начало того пути, о котором пророчествует Айседора Дункан. Танец – это искусство всенародное. Пока мы лишь зрители танца – танец еще не приобрел своего культурного, очистительного значения. Это не то искусство, которым можно любоваться со стороны: надо быть им захваченным, надо самим творить его. Римляне лишь смотрели на танцы; эллины танцевали сами – вот разница двух культур: солдатской и художественной. Первая создает балет, вторая – очистительное таинство. Когда я говорю о танце, я говорю только о последнем.

Я имел возможность присутствовать на сеансах и на уроках в школе Е.И. Рабенек. Тот метод (метод Франсуа Дельсарте), который применяется там, вовсе не заучивание жестов и па, вовсе не акробатическая гимнастика, вовсе не воспроизведение поз с античных ваз и барельефов. Это прежде всего сведение обычных движений тела до их простейших формул. Е.И. Рабенек учит своих учениц, делая известный жест, напрягать лишь необходимые мускулы; чувствовать естественный вес своих членов; не употреблять усилия большего, чем необходимо; учит естественной простоте простых движений. И я был свидетелем, как постепенно тело освобождалось, становилось легче, увереннее, разрывало какой-то чехол, скрывавший его, приобретало *лицо*. Этот метод не начинает с подражания античным позам, но приводит к ним естествен-

но, потому что античные позы, в сущности, и есть простые и естественные жесты свободного и сильного тела. Таким образом, школа танца, как ее ведет Е.И. Рабенек, является азбукой движений, необходимых для каждого, и хотя теперь она занимается главным образом со взрослыми девушками, но всё значение свое такая школа получит, когда воспитает поколение детей.

Я назвал эти танцы «очистительным обрядом». Это требует пояснения. Очистительными таинствами были дионисические танцы в архаической Греции. Стихийные порывы и страсти, мутившие дух первобытного человека и неволившие его к насилиям и убийствам, находили себе выход в ритме, преображались, очищались огнем танца.

Ницше сказал: «Когда обезьяна сошла с ума, – она стала человеком».[4] Эта обезьяна, этот древний зверь, обезумевший впервые человеческим сознанием, был, конечно, очень страшен. Он был более жесток, чем зверь, потому что это был сумасшедший зверь, он – был более жесток, чем человек, потому что это был человеко-зверь. Но счастье было в том, что обезьяна, сошедшая с ума, начала танцевать, охваченная духом музыки. И тогда человеческие жертвоприношения и неистовство дионисических оргий превратились в *трагедию*, а греки – этот «народ неврастеников», каким они были на заре своей истории, – создали век Перикла и Фидия.[5]

Неврастения вовсе не болезнь, вовсе не признак вырождения – это мучительное состояние духа, беременного новыми силами. Как только эти силы находят себе исход – неврастения прекращается и мнимая болезнь превращается в новое здоровье.

Наш век болен неврастенией. Новые условия жизни, в которых оказался человек в теперешних городах, страшная интенсивность переживаний, постоянное напряжение ума и воли, острота современной чувственности создали то ненормальное состояние духа, которое выражается эпидемией самоубийств, эротикой, подавленностью, бессильными революционными порывами и смутностью моральных критериев. Ясно, что «обезьяна» еще раз готовится сойти с ума.[6]

Неврастения – это исключительно городская болезнь. В современном городе современный культурный человек находит те условия жизни, которых человечество до сих пор не знало: с одной стороны, чрезмерный комфорт и чрезмерное питание, с другой стороны, полное отсутствие соприкосновения с землей, со свежим воздухом, с физической работой. С одной стороны, полицейскую безопасность и опеку, с другой стороны – нервный и напряженный труд, при этом всегда односторонний. Обилие всевозможных острых и возбуждающих культурных наслаждений и полное отсутствие удовлетворения потребностей физических, простых и естественных. Всё это, вместе взятое, создает картину искусственной теплицы, в которой растение усиленным питанием, с одной стороны, и невозможностью развития в нормальном направлении – с другой, неволится к созданию нового вида, приспособленного к этим новым условиям существования.

Если где-нибудь может произойти изменение человеческого вида (а произойти оно может, потому что человек не составляет исключения из прочих видов животного царства), то это произойдет, конечно, в городах, через столетия или тысячелетия? – это уж иной вопрос. Во всяком случае мы уже теперь начинаем чувствовать то нарушение душевного равновесия, которое является естественным следствием преизбытка и ущерба, одновременно составляющих отличительное свойство условий городской жизни. Мы присутствуем внутри себя и на самих себе можем наблюдать перемену в строе нашего сознания и должны быть заранее готовы к неожиданным побегам новых сил и возникновению новых психических свойств, которые могут в нас возникнуть.

Музыка и танец – это старое и испытанное религиозно-культурное средство для выявления душевного хаоса в новый строй.[7] Но дело здесь не в танце, а в ритме: душевный хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил и их проявлений в человеке, может быть оформлен и осознан, когда человек вновь овладеет всеми ритмами и числовыми соотношениями, которыми образовано это тело. Для этого всё свое сознание надо безвольно отдать духу музыки. Но осознание

органических ритмов внутри себя и есть *танец*. Поэтому я и называю *танец* громадным фактором социальной культуры.

Раденья и пляски хлыстов,[8] конечно, являются очень важным культурным явлением в России. Но Россия в своем развитии как-то безмерно растянулась в разных эпохах, и мы присутствуем одновременно при явлениях, характерных для тысячелетий человеческой истории, бесконечно друг от друга отдаленных. В то время как хлыстовские пляски аналогичны по своему культурному смыслу дионисическим оргиям архаической Греции и выявляют хаос звериного безумия, затаенный в древнем человеке, в условиях наших больших городов мы уже имеем те реторты и горнила, в которых перерабатывается по-новому душа современного человека.

Эти особенности русской души, совмещающей неизжитое до конца доисторическое прошлое человека с европейской культурой завтрашнего дня, обещают нам бесконечные сложности ее душевных переживаний и особенную остроту безумия.

Лицо, маска и нагота

В описании кругосветного путешествия Дарвина на корабле «Бигль» есть такой курьезный рассказ. Это было на Огненной Земле.* Был мороз, и шел легкий снежок. Дарвин дрожал от холода в шубе, а рядом с ним шел голый дикарь. Снег падал на его плечи и таял на теле, но он не выказывал никаких признаков холода.

– Как это Вам не холодно? – спросил Дарвин.

– А твоему лицу холодно? – сказал дикарь.

– Нет.

– Ну, так у меня везде лицо.[1]

Этот исторический ответ дикаря Огненной Земли сразу подымает весь круг самых сложных вопросов человеческой психологии: об наготе, об одежде, о стыдливости и, подымая их, отчасти и разрешает или указывает пути к разрешению. Самое важное в этом ответе, что это мысль древнего, примитивного человечества, выраженная на нашем языке: дикарь хочет быть понятым Дарвином и потому выражается популярно, в понятиях, доступных европейцу, и образ, им употребленный, настолько верен и глубок, что отвечает на несравненно большее, чем то, о чем спросил его Дарвин.

«Мне не холодно, потому что я все свое нагое тело чувствую так, как ты свое лицо».

Это нам говорит прежде всего о том, что возникновение одежды не связано с потребностью защитить свое тело от холода. Тело может выносить очень сильные холода без одежды. Напомню пример из одной повести Серошевского «Предел скорби» – из быта прокаженных на севере Сибири. Там, между прочим, описывается подросток – девочка, выросшая в колонии прокаженных и еще в своей жизни не знавшая упо-

---

* *В рукописи*: на Новой Земле.

требления одежды. На крайнем северо-востоке Сибири зимою по снегу она ходит нагая.[2] Это настолько не согласуется с нашими представлениями об смысле одежды, что не могло быть выдумано – это наблюдено. Можно утверждать, что если бы одежда возникла только как самозащита тела, то она была бы и осталась не больше чем верхним платьем, которое мы снимаем, входя в теплое помещение.

Но слова дарвиновского дикаря отвечают не только на вопрос о холоде, они с таким же правом могли бы служить и ответом на вопрос о стыде: «Почему тебе не стыдно ходить голым?» – «Потому, что у меня везде лицо».

Лицу не стыдно. Лицу не холодно. А вместе с тем лицо – самая чувствительная, утонченная, самая культурная часть нашего тела. Нам настолько же не стыдно за те части тела, которые привыкли быть обнаженными, – за руки, например. Но в руках, в пястях, в пальцах тоже есть лицо, т. е. есть личное, индивидуальное, неповторяемое. Лицо современного человека ограничивается «лицом» (в узком смысле этого слова) и руками. Нетрудно догадаться, что это обусловлено исключительно свойствами нашей одежды, оставляющей открытыми только голову и руки. Лицо, которое было бы равномерно разлито по всему человеческому телу, если б человек ходил нагим, искусственно выгнано, перемещено на его оконечности. Обратим внимание на лицо в греческой скульптуре. Голова греческих статуй всегда типична, но не очень индивидуальна. Мы различаем типы богов и богинь, но мы не сможем восстановить индивидуальности голов тех «девушек», «юношей», «философов», которых находят во фрагментах.

Греческая статуя, лишенная головы, ничего не теряет в своей красоте. Вспомните Самофракийскую Победу в Лувре или торс Афродиты в Museo Natiale del Termini.[3] Точно так же и отсутствие рук у Милосской Венеры скорее дает цельность ее торсу, чем лишает чего-нибудь ее красоту. Наконец, мы знаем торсы, лишенные и головы и рук и ног, как, например, ватиканский торс Геракла, и они тем не менее так же выразительны и индивидуальны, как высшая индивидуализация лица в

портрете Клуэ или Веласкеза. Для древнего грека, привыкшего к наготе, лицом человеческого тела был торс, и из этого естественного центра человеческого тела лучились движения рук, ног, головы, подчеркивая и оттеняя детали главного выражения или напряжения. Лицо совпадало с естественным центром тяжести тела. Всякое выражение этого лица сопровождалось движениями оконечностей, находившимися в логической связи с мускульным преодолением естественной тяжести тела, и потому было законченно пластическим. Торс был первичным физическим лицом тела. Преобладание этого лица над лицом духовным, органом которого служат мускулы личной части головы, находящиеся в непосредственной связи с нервами органов внешних восприятий, давало то золотое равновесие пластической выразительности тела, которое мы ценим в греческой скульптуре. Если головы греческих статуй кажутся нам лишенными остроты индивидуализации, то это только потому, что индивидуальность была во всем теле, и столько в неподвижных его формах, сколько в движении. В античной же скульптуре мы можем проследить поворот к индивидуализации головы. Римляне прикрывали свое тело и не имели того божественного отсутствия стыда, которое отличало греков. И тотчас же голова начинает индивидуализироваться: возникает то лицо, которое мы знаем <в> настоящую минуту. В то время как лица греческих статуй божественно далеки от нас, лица римских мраморных портретов нам человечески близки. Греческую статую мы переживаем всем существом, а ряды римских бюстов мы читаем как сжатые и отчетливые страницы Тацита.

С Рима уже начинается то двадцативековое пленение человеческого тела в темнице одежды, которое создало ту острую выразительность лиц, которая отличает современное человечество. Лицо, перестав быть везде, выиграло в сосредоточенности и экспрессивности. Выразительность заменила пластическую гармонию. Этим был нарушен отчасти самый принцип красоты, самый диапазон прекрасного стал шире. Безусловно ведь, что лицо Дарвина, редкое по своей некрасивости, было бы все же для нас прекраснее, чем тело того дикаря с Огненной Земли, у которого было «везде лицо».

Но что же такое «Лицо», о котором мы говорим все время. Мы знаем, что у человека может быть больше или меньше лица, что лицо непрестанно растет и углубляется, что все пережитое кладет на него свои черты. Чем человек менее сознателен, чем он более юн и наивен, тем «лица» у него меньше. Лицо ребенка выражает непосредственно и правдиво его основные черты, черты родовые, наследственные и его бессознательную индивидуальность. Эта непосредственная наивность исчезает немедленно, как только в человеке начинается процесс самопознания. «Невинность подобна василиску – она умирает, когда увидит себя в зеркале».

Стыд, стыдливость – всегда один из эффектов сознания. История Адама и Евы, ощутивших стыд немедленно после того, как они приоткрыли дверь познания Добра и Зла, повторяется в каждом человеке. Когда человек сознает себя вдруг чем-то отдельным, непохожим на других, то он прежде всего по особому инстинкту самосохранения спешит скрыть свою особливость от других. Стыд – это свойство индивидуальности. Гений рода не знает стыда. Проявления индивидуальности должны скрываться, чтобы не привлечь подозрений со стороны гения рода. Индивидуальность, сознавшая себя единственной и отличной от других, инстинктивно старается остаться внешне похожей на всех. Таким образом, создается маска – условная ложь. Лишь с того момента, как лицо приучается лгать, скрывая свои истинные чувства за маской, начинается настоящее развитие лица. Лицо начинает лгать только потому, что оно вдруг сознало свою способность раскрывать правду более глубокую, которую опасно раскрывать перед всеми. Способность к лжи и правде развивается одновременно и параллельно. Чем глубже сознание своей индивидуальной правды, тем шире возможности обмана. Общественная ложь – как бы одежда лица.

Реми де Гурмон говорит: «Ложь у животных позвоночных то же самое, что мимикрия у насекомых».

Как известно, мимикрией называется то явление, когда известные насекомые принимают для самозащиты цвет и формы окружающей среды. Все, конечно, видели изображе-

ния насекомых, имеющих вид сухих листьев, сучков дерева, чешуек древесной коры и т. д. Заяц белеет зимой. То же самое явление уже в сознательном виде повторяется, когда броненосцы окрашиваются в оливково-серый цвет, а для солдат вводится в армии бурый цвет хаки. Это та же самозащита посредством усвоения характерных черт среды.

Если следить за лицами и силуэтами парижских бульваров, то прежде всего обращаешь внимание на удивительную четкую законченность фигуры каждого человека. В Париже гораздо легче зарисовать каждого прохожего несколькими чертами, чем <в> каком-либо ином городе. Каждый как бы несет в себе уже основные элементы стилизации. Каждое лицо кажется там в отдельности характернее, чем в России, но вскоре начинаешь различать известную повторяемость лиц. Они легко разбиваются на небольшое количество определенных групп. Я говорю сейчас не о том явлении, когда от непривычки глаза все немцы или все французы кажутся на одно лицо, как солдаты в строю. Я говорю об наблюдениях глаза, уже ориентировавшегося и научившегося уже читать индивидуальности данного народа. Эта повторяемость лиц является следствием того, что существует определенное количество исторически выработанных бытом и модой общественных масок, к которым примыкают все, кто боится стать эксцентричным. В своей простейшей форме это маски профессий. В своей высшей культурной форме: маски индивидуальных типов и темпераментов, осуществляющие в себе известные идеалы моды и часто литературы. Общество, которое инстинктивно опасается всякой эксцентричности, насмешкой, недоверием, иногда просто физической силой неволит принять ту или иную маску, официально им признанную. С другой же стороны, для натур скрытных и не желающих ежеминутно выявлять себя и обнаруживать каждое свое душевное движение, маска является убежищем, раковиной, в которую они прячутся, своего рода правом неприкосновенности личности. С этой точки зрения маска является важной ступенью в культуре личности. Но, с другой стороны, большинство, люди средние, сознающие свое «я» только на поверхности своей одежды, являются рабами своих масок

и, повторяя жесты маски, ими мыслят и ими чувствуют. Это тем более удобно, что там, где культура маски очень развита, как в Париже, маска является настоящим искусственно созданным механизмом, изображающим живого человека. И у этого механизма есть все интонации, оттенки фразы, слова, вкусы, убеждения, жесты.

Над выработкой таких масок работают в Париже и романисты, и художники-портретисты, и карикатуристы, но более всего театр и модные магазины. Эта совместная и согласная работа представляет, б<ыть> м<ожет>, самое ценное, что есть во французском искусстве. Но ценности эти такого характера, что при перенесении их в другую страну и в понимание другого народа они сразу теряют всякий смысл. В этом причина того явления, что часто роман или пьеса, имевшие громадный успех во Франции, нам кажутся просто глупыми.

Россия – это страна, в которой еще очень мало развита культура масок. У нас лица обнаженнее и менее сознательны. Но зато и индивидуальность в них прочесть труднее. Всё спутано, не дифференцировано, еще не распределено по классам. Поэтому так трудно сделать беглый набросок с русского лица, который давал бы характер. Русское лицо требует долгого вглядывания и изучения. Художники поймут, что я хочу сказать.

Я так подробно останавливаюсь на понятии маски потому, что маска составляет необходимое свойство лица. Маска – это как бы духовная одежда лица. Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты, но оно по желанию не может себя закрыть в минуту сокровенного волнения, не проявить себя в минуту глубоко личного переживания, наружно быть как все. Только то лицо – действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить. Способности говорить правду лицом и скрывать ее развиваются одновременно. Лицо ребенка правдиво и наивно. Но его индивидуальное сознание неглубоко. Лицо его выражает лишь самые общие родовые истины и родовые переживания. Но

как только возникает в нем более сложная духовная жизнь, лицо должно выучиться лгать, иначе существование станет нестерпимо, и физическое лицо тогда начинает постепенно перерабатываться, мужать и слагаться в то, что мы обычно называем лицом.

Мы до сих пор, говоря о лице, подразумевали лицо в узком смысле, личную часть головы. Но мы знаем, что лишь двадцативековым пленением нашего тела в узкой и плотной одежде лицо было как бы искусственно выгнано и сосредоточено в голове и кистях рук как единственных частях тела, остававшихся обнаженными. Это дало современному лицу ту особую остроту и выразительность, которой не знали древние греки.

Наше тело привыкло к одежде, и обычай одежды охраняется очень сильным чувством стыда наготы.

Мы обычно считаем наготу свойством примитивного и дикого человечества. С одной стороны, это, конечно, справедливо. Но в Греции была ли нагота знамением культуры примитивной или пережитком, сохранившимся от древних времен? Современные археологические раскопки показывают, что это было не так. Костюм Критской эпохи, костюм эпохи Микенской очень сложен. Тело там тщательно закрыто. В эти древнейшие времена, предшествовавшие расцвету эллинской культуры, одежда очень приближалась к формам одежды нашего времени: в то время носили и длинные юбки и кофты с рукавами. С другой стороны, малоазиатские культуры и Персия были одеты в одежды широкие и закрывавшие фигуру от ступней до горла. Так что несомненно, что культ наготы в Греции возник как следствие культурного расцвета ее. Какими путями? К этому привели танец, физические упражнения и народные игры. Это тот путь, который естественно приводит к тому, что не голова только, не руки, а все тело становится Лицом человека, все тело целиком становится зеркалом его духа. Но от этих возможностей нас пока отделяет как бы непроницаемой стеной – стыд.

Стыд – явление не индивидуального, но общественного характера. Стыд – это обычно внутреннее мерило принятого

и непринятого. Стыд – это наша органическая связь с обществом, посредством стыда выражает свои запрещения гений рода, гений общественности, подсознательно пребывающий внутри нас и неустанно ведущий борьбу с устремлениями нашего индивидуального сознания.

Мне часто приходилось слышать такую фразу: «Конечно, если б я был (или была) идеально сложена, то нисколько бы не стыдилась своей наготы».

Это совершенно неверно. Повторяющие эту фразу всегда представляют себе жест Фрины пред Ареопагом.[4] Такой жест, конечно, прекрасен и возможен, но он неповторим.

Нам стыдно наготы прежде всего потому, что это не принято. Потом нам стыдно ее потому, что наше тело мы не чувствуем лицом. Мы не знаем его выражений, игры его мускулов, мы не можем владеть им и играть, как лицом, мы не можем им лгать, т. е. одевать его той духовной маской, которая всегда наготове для того, чтобы скрыть сокровенное душевное движение. Танец же при том методе постепенного осмысливания всех простейших движений тела, какой применяется здесь, является постепенным развитием лица всего тела. И поскольку он является правдивым, чистым и искренним – он требует наготы. И стыд наготы будет исчезать по мере того, как будет возникать самосознающее лицо всего тела – т. е. маска тела. Одежда материальная будет заменяться одеждой духовной.

Чувственна одежда, а не нагота. Чувственны те утонченные обнажения, которыми играет современная одежда.

Как мы уже упомянули в начале, одежда только отчасти возникает как защита тела от холода. Одежда возникает прежде всего как украшение тела, как желание обратить внимание на известные подробности тела. То побуждение, которое толкает дикого человека к первым ярким лоскутам одежды, вовсе не стыдливость, а бесстыдство. Но всякое дерзновение в области чувственной склонно быстро становиться модой. Тот, кто не следует моде, совершает непринятое с общественной точки зрения. Всё непринятое стыдно. И вот возникает стыд не делать таких же бесстыдных жестов, как другие. Вот

та психологическая извилина, которой обусловливается происхождение одежды.

Вся история одежды – это история человеческой чувственности. Прикрывши – обратить внимание, скрывши – показать, спрятав – выявить: это основные мотивы, руководящие эстетикой чувственности в одежде.

Все искусство вообще, а пластическое и декоративное в особенности, представляют многоразличные преображения чувственности. Вся современная культура основана на ней. Искусство и не может быть иным, как кристаллизацией нашего чувственного отношения к миру.

ПРОЗА

1900–1906

Очерки, статьи, рецензии

В СТАРЫХ СТЕНАХ. ПОВЕСТИ ЮЖНЫХ БЕРЕГОВ. А. ВОРОТНИКОВА

Г. Воротников очень любит путешествовать. Однажды, будучи в Сицилии, он попал в старый монастырь, в котором старый монах показал ему две старых картины. На одной пять монахов несли в монастырь свои собственные отрубленные головы, а на другой – несколько монахов с удивлением смотрели на труп женщины, из которого вылетал злой дух с отвратительным лицом и с крыльями летучей мыши. Г. Воротников моментально написал рассказ, в котором есть и старый замок, и прекрасная Адельгейда, которая выходит замуж за старого, но богатого, графа Рольфа. Ну, разумеется, кроме того, у Адельгейды есть еще старая нянька Мальфрида, она же и колдунья, и молодой человек с длинными кудрями и задумчивыми глазами. Молодого человека зовут Альдо. Узнав, что Адельгейда выходит замуж, он натурально очень огорчается и поступает в монастырь по совету, полученному лично от св. Георгия. Адельгейда же, выйдя замуж, тоже огорчается в свою очередь: ей противен старый муж.

Нянька Мальфрида начинает колдовать и читает заклятие, слегка заимствованное из «Песни торжествующей любви».

Месяц стоит над змеиной норой,
Стонет волк перед крепкой стеной.
Мертвые кости на землю зовет.
Тихо змей черный ползет...
Стены, в тоске, распадитесь! и т. д.[1]

Заклятие почему-то ни к каким практическим результатам не приводит, но зато являются арабы, всё грабят, отрубают головы вышеупомянутым пяти монахам. Монахи,

как ни в чем не бывало, подбирают раскатившиеся в разные стороны головы и несут их в монастырь. Арабы разбегаются и т. д. до того самого момента, пока из Адельгейды не вылетает злой дух с отвратительным лицом. Это первый рассказ «В старых стенах». Относительно же второго рассказа «Волны» г. Воротников уверяет, что это бледный пересказ древней рукописи, сообщенной ему среди развалин арабского замка одним молодым ученым, ушедшим от новой жизни в глубь Средневековья. Но это, разумеется, выдумка, потому что тут появляются опять те же лица, только под другими именами. Старого мужа здесь зовут Теодардом, молодую жену Кристиной, а интересного молодого человека Алессио. А потом в «Мстителе» у г. Воротникова действуют кастеллан города Каффы, прекрасная, но коварная гречанка Евфимия, прекрасный незаконнорожденный молодой человек Дмитрий, пустынник Иов, скелет молодой женщины, озлобленный феодосиец Аццолино, большой приятель Тамерлана, и т. д. Некоторые объяснения всему творчеству г. Воротникова дает последний рассказ «Ночь», носящий автобиографический характер. Здесь г. Воротников описывает, как он ночевал со своим приятелем опять-таки в одном старом замке, и под влиянием галлюцинаций чуть не зарезал своего приятеля. Очевидно, г. Воротникову нужно совершенно прекратить посещения всех этих старых замков и монастырей, которые на него действуют очень вредно.

В ЗАЩИТУ ГАУПТМАНА

По поводу переводов г. Бальмонта («Ганнеле» и «Потонувший колокол»), появившихся в сборнике «Драматические сочинения Г. Гауптмана». Перевод под редакцией и с предисловием К. Бальмонта. Издание книжного магазина «Труд».

Значительным художественным произведениям западной литературы очень не везет у нас в России. О них говорят, о них пишут, их анализируют, их объясняют. Русская публика знакомится с индивидуальными особенностями и взглядами пишущих о них, анатомирует вместе с ними труп художественного произведения, классифицирует их на основании данных, добытых анатомическим путем, но о том, что составляет их душу, о непосредственной прелести первого впечатления – той радужной блестящей пыли, покрывающей крылышки поэтической мысли, которая остается на грубых пальцах критиков, она не имеет никакого понятия.

С ценителями в большинстве случаев повторяется буддийская сказка о слепых, высказывавших свое мнение о слоне: те, которые ощупывали передние ноги, говорили, что слон – это два столба, а те, которые исследовали хвост, уверяли, что это веревка.

Интересно было бы знать, какую часть исследовал г. Бальмонт, когда в предисловии к драматическим сочинениям Гауптмана, изданным под его редакцией, он утверждает, что Гауптман полон мистицизма, ставит его в какую-то связь с мистиками Христианом Кнорром и Квирином Кульманом,[1] бывшими, как и Гауптман, уроженцами Силезии, а различным героям его драм дает такие характеристики:

«Анна Мар, сильная и оригинальная девушка. Настоящая русская женщина... Это трагический характер, приносящий смерть там, где он не встречает истинную жизнь»...

«Кете – эта голубоглазая душа, которой весь век нужно было бы жить под тенью цветущего майского дерева».[2]

«Иоганн Фокерат – тряпичная душа, не вызывающая сострадания даже самоубийством; малодушный, себялюбивый Генрих, не умеющий отдаться безраздельно гению творческой мечты, лишенный необходимой доли жесткости и потому невольно жестокий. Всё это выброски, которым не должно быть места в мире».[3]

Но положение русской публики еще хуже, чем положение слепых: ей приходится ощупывать не самого слона, а те слепки, которые делают с него слепые, – слепки очень небрежные и часто даже намеренно искаженные, потому что слепым, разумеется, хочется выразить в них как можно ярче свою идею о двух столбах или о веревке.

Ярким образчиком таких небрежных слепков являются переводы «Потонувшего колокола» и «Ганнеле», принадлежащие перу г. Бальмонта.

Переводы выдающихся произведений западной литературы появляются у нас в последнее время очень быстро и представляют в большинстве случаев самые грубые и нехудожественные фабрикации. Но главное зло в том, что их появление надолго затрудняет появление других, лучших переводов, так как книгоиздателям нет большого дела до художественной ценности перевода: публика и без того раскупает имеющееся издание. С произведениями Гауптмана повторилась та же история: у нас был очень слабый перевод «Потонувшего колокола» г. Буренина, в котором он слово «Hindin» (самка оленя) переводил словом «собака» («я молоком собаки вскормлена» – говорит у него Раутенделейн) и который отдельным изданием не появлялся,[4] и перевод «Ганнеле» в издании Суворина, в котором доктор *выстукивал* Ганнеле *стетоскопом*.[5] И вот, наконец, появился первый сборник драматических сочинений Гауптмана под редакцией г. Бальмонта и с его собственными переводами «Ганнеле» и «Потонувшего колокола».

Справедливо или несправедливо, г. Бальмонт заслужил известность хорошего переводчика, так что публика отнесется к этим его переводам, по всем вероятиям, с полным дове-

рием и будет строить на них свои собственные суждения о Гауптмане. Насколько возможно доверять переводам г. Бальмонта, я постараюсь доказать на наглядных примерах.

Гр. Алекс. Толстой говорит, что художественный перевод должен передавать «впечатление» оригинала (переписка гр. А. Толстого, печатавшаяся в *Вестнике Европы*[6]). Передать мысль не трудно: для этого не надо вовсе художественного чутья – достаточно знания языка. Трудность начинается только тогда, когда надо передать ту форму, в которую облечена мысль и с которой она в художественном произведении нераздельна. Тут уж необходимо художественное чутье и гибкое и послушное слово, чтоб уловить то соотношение между мыслью и формой, которое есть в оригинале, и передать его верно на своем языке. Если от перевода получается именно то же «впечатление», что от оригинала, то, значит, перевод действительно художествен. Художественный перевод почти никогда не может быть подстрочен. Как художник, желая передать колорит, произвольно меняет отдельные тона для того, чтобы верно уловить их общее соотношение, так же и переводчик часто не только может, но даже должен изменять некоторые слова и выражения, не соответствующие духу и строю языка, чтобы уловить «впечатление». Не надо думать, что это предоставляет большой простор переводчику: «впечатление» очень тесно связано с краткостью, которая придает силу выражению, а найти такое равносильное выражение, слово или образ, которое не изменяло бы мысли подлинника, нелегко. Перевод г. Бальмонта не удовлетворяет ни одному из этих требований, – даже простой передаче мысли Гауптмана.

«Ганнеле» по своему языку распадается на три части. Обитатели богадельни разговаривают на особом диалекте, который можно передать отчасти нашим простонародным языком и выражениями. Эта часть перевода сравнительно еще лучше удалась г. Бальмонту, хотя там и встречаются такие нелепости:

Gete. Tulpe! verpucht! nu gerade nie!
Tulpe. Vor mir! Ich will von dir nicht Geschenktes.

Гете. Тульпе! прогадала! именно, что нет!
Тульпе. Ладно, мне ничего от тебя дареного не нужно (стр. 7).

Странная непоследовательность ответа Тульпе объясняется тем, что истинный смысл слов Гете таков: «Тульпе! проклятая! Ну, теперь ничего не получишь!»

Готвальд, Бергер, д-р Вахлер говорят на литературном немецком языке, только с кое-какими сокращениями, употребляемыми в обыденной речи, которые Гауптман всегда любит отмечать. Но и здесь мы встречаемся с такими фразами: *Бергер* (к Ганнеле). «Ну, девица! скажи мне!» – и дальше: «Девица, кажется, несколько упряма».[7] Словом «девица» Бальмонт переводит немецкое ласкательное обращение к детям «Mädel» – девочка, девчурочка, – и тем искажает характер отношений отца к своей незаконной дочери в этот момент. Но это всё еще можно назвать мелочами.

Самая трудная и самая ответственная часть – это бред Ганнеле. Он строго выдержан. Все лица, появляющиеся в нем, говорят частью простым детским языком самой Ганнеле, частью образами и даже текстами из Евангелия, псалмов, молитв, духовных стихов и других книг, так распространенных в немецком обиходе и хорошо известных Ганнеле; иногда проскальзывают и фразы из народных сказок и песен. Всё это переплетается с образами реального мира и фантастически-наивными фигурами ангелов и самого Христа, взятыми прямо с тех маленьких картинок с текстами и песнями духовного содержания, которых так много можно видеть на стенах любого немецкого дома. Здесь переводчику представляется очень трудная и тонкая задача передать все эти оттенки и выражения соответствующим образом на русский язык. Задача эта тем еще труднее, что каждый неловкий оборот, каждое несоответствующее выражение нарушает иллюзию, разрушает цельность бреда и искажает смысл всего произведения, давая повод приписывать видения Ганнеле самому Гауптману, который и без того, по словам г. Бальмонта, «полон мистицизма и соединяет глубину с наивностью: удел детских душ, которым мир открывается гораздо чаще, чем мудрецам» (Предисловие, стр. VI).

Не делает ли сам г. Бальмонт этой ошибки под впечатлением своего перевода, который не только не передает никаких тонких оттенков, а просто переводит грамматически слово за словом, нанизывая их в неуклюжие, тяжелые, иногда просто непонятные фразы. Вот образчик того, как г. Бальмонт переводит библейский язык:

Hannele. Dein Kleid ist makellos. Ich bin voll Schmach.

Der Fremde. So nehm' ich alle Niedrigkeit von dir. So beschenke ich deine Augen mit ewigen Licht. *Fasset in euch Sonnen und wieder Sonnen.** Fasset in euch den ewigen Tag von Morgenroth bis zum Abendroth, vom Abendroth bis zum Morgenroth. Fasset in euch was da leuchtet: Blaues Meer, blauen Himmel und grüne Fluren in Ewigkeit. So beschenk ich dein Ohr, zu hören allen Jubel aller Millionen Engel in den Millionen Himmeln Gottes. So löse ich deine stammelnde Zunge und lege deine Seele darauf und meine Seele und die Seele Gottes des Allerhöchsten.

Ганнеле. Твои одежды беспорочны, я покрыта стыдом.

Странник. Вот я беру от тебя все низкое. Вот я дарую глазам твоим вечный свет. Примите в себя вечный день от утренней зари до вечерней зари, и от вечерней зари до утренней. Примите в себя всё, что светит: синее море, синее небо и зеленые равнины вечности. Вот я дарую твоему слуху радость слышать все ликование всех миллионов ангелов, что живут в миллионах Божьих небес. Вот я разрешаю твой немотствующий язык, и повергаю на него твою душу и мою душу и душу Бога Всевышнего.[8]

По нашему мнению, это место следовало бы перевести так:

Ганнеле. Твоя одежда беспорочно чиста, – я во скверне вся.

Странник. Очищаю тебя от всякия скверны. Дарую очам твоим вечный свет. Да отразятся в них солнца и солнца! Да отразится в них вечный день от утренней зари до вечерней и от вечерней до утренней! И да отразится в них все, что сияет там: синее море, синее небо и вечно-зеленые равнины! Да услышит ухо твое все ликование всех миллионов ангелов в миллионах небес Господних. Даю свободу твоей трепетной речи и да будет в ней душа твоя, моя душа и душа Бога Всевышнего.

Перевод «Потонувшего колокола» еще хуже, хотя, казалось бы, здесь г. Бальмонт должен был себя чувствовать

---

* Эта фраза почему-то совсем пропущена у г Бальмонта.

более в своей стихии. Первое, самое элементарное правило художественности в стихотворных переводах требует, чтобы в переводе было бы столько же стихов, как в подлиннике, потому что каждое лишнее слово, особенно в стихотворной форме, ослабляет силу выражения, а образ делает дряблым и расплывчатым. Насколько г. Бальмонт строго придерживался этого правила, видно из того, что первое действие у него на полтораста стихов длиннее, чем в подлиннике! А во всем «Потонувшем колоколе», по приблизительному подсчету, больше четырехсот лишних стихов. Четыреста стихов! Четыреста водянистых строчек, наполненных хвостиками фраз, четыреста строчек «отсебятины» в декадентском стиле, втиснутых между отчетливыми и красивыми образами Гауптмана! Такого испытания не сможет выдержать ни одно поэтическое произведение. И «Потонувший колокол» разбух, потерял красоту очертаний, соразмерность форм, грациозность образов и утратил чистоту мысли. С начала и до конца он носит на себе следы неопрятности и неряшливости языка и самого бесцеремонного обращения с текстом.

Это сказывается даже в написании собственных имен. «Nickelmann» (Водяной) так и называется по-русски Никкельманом и является таким образом для русского читателя господином с неизвестным родом занятий и со странной фамилией. «Meister Heinrich» так и пишется «мейстер Гейнрих» и везде зовется не мастером, а «мейстером», хотя, сколько нам известно, такого слова на русском языке нет. Зато «Waldschrat»'а – лешего Бальмонт называет *Лесным Фавном*, несмотря на то, что все образы Гауптмана взяты исключительно из германской мифологии. Также и Раутенделейн говорит у него:

Мне иногда так хотелось бы знать
Отца и родимую мать.
Нельзя, так не надо,
В сердце услада,
Я светлокудрая нимфа! Я рада![9]

Немецкая эльфа Раутенделейн у Бальмонта делается греческой нимфой.

А у Гауптмана эта последняя строчка читается так:

«Bin doch ein schönes, goldhaariges Waldfräulein». «А все-таки я прекрасная лесная девушка с золотистыми волосами».

«Frau Findeklee» он назвал Фрау-Находи-Трилистник. Жаль! Верно, г. Бальмонт не знал, что «Raute» значит по-русски «Рута», а то бы он, наверно, «Rautendelein» назвал бы Рутушкой. Но зато у г. Бальмонта есть «Жужжалка», есть «Бабушка кустов», есть «Человечишко лесной», есть «Женщинка лесов» и т. д.

Вот образцы того, как г. Бальмонт обращается с текстом и как верно передает он мысли и образы Гауптмана.

Nehmt mich auf in euren Kranz!
Ringelreigenflüstertanz.
Silberelfchen, liebes Kind!
Schau *wie meine Kleider sind.*
Blanke Silberfädelein
Wob mir meine Muhme drein
Braunes Elbchen! nimm in acht
Meiner braunen Glieder Pracht,
Und du goldnes Elbchen! gar,
Nimm in acht mein goldnes Haar:
Schwing ich's hoch – so tu es auch! –
Ist's ein seidenroter Rauch.
Hängt es über mein Gesicht,
Ist's ein Strom von Gold und Licht.

Пусть ваш круг меня замкнет!
Вот он, вот он, хоровод!
С вами, сильфы, я сплету
Шепот, ропот и мечту.
Ты, серебряная тень,
Посмотри, *как ясный день:*
В серебро одета я,
Серебриста ткань моя!
Ты, смуглянка, погляди,
Что там вьется впереди –
Это я кружусь мечтой
С нежной, с смуглой красотой.
Ты, *из золота,* взгляни,

После в мысли вспомяни,
Как сияние зажглось
Золотых моих волос.
Я взметну их – ты за мной –
Красный дым и шелк волной!
Я их брошу вдоль лица,
Пламя, пламя без конца! (стр. 343).[10]

Строки, напечатанные курсивом в немецком тексте, вовсе не переведены у г. Бальмонта или переведены неверно; всё же напечатанное курсивом в русском тексте принадлежит творческой фантазии самого г. Бальмонта; в том числе и тенденциозно декадентские строки:

С вами, сильфы, я сплету
Шепот, ропот и мечту.

Эта тенденция сквозит везде. У Гауптмана сказано: «Я помчалась над скалами и расселинами, по легкому горному воздуху».

Trug mich über Klipp und Kluft,
Durch die leichte Bergesluft.

А Бальмонт переводит это так:

Я помчалась *выше трав*,
Выше скал, *где спит беда*,
В горном воздухе, сюда[11] (стр. 342).

Раутенделейн говорит у Гауптмана следующее:

Упали три яблока мне на колени:
Белое, золотое и алое, –
Это был свадебный подарок.
Я съела белое и стала бледна,
Я съела золотое и стала богата,
И, наконец, красное.

А г. Бальмонт переводит:

Достались на свадьбе три яблока мне,
Одно все мертвело в своей белизне,
Другое, как золото, рдело,
А третье кровавым огнем обожгло,

А третье, как красная роза, цвело,
И я их сберечь не хотела.
Я первое съела – и вот я бледна,
Второе – богатством на век стеснена,
И красное – красное съела.[12]

Четыре стиха вместо трех слов!

Генрих восклицает:

Urmutter Sonne!! Dein und meine Kinder,
Durch deiner Brüste Milch emporgesäugt...
Праматерь солнце!! Твои и мои дети,
Вскормленные молоком твоей груди...

А г. Бальмонт переводит это так:

О, солнце! *Древний праотец!* Внимай мне!
Ты возрастил своих детей, моих,
Ты их вскормил, как *грудью материнской*[13] (стр. 396).

А кто из слов:

Скорее! Гулле, гулле! Вулле, вулле!
Марш, марш![14] –

сможет догадаться, что Раутенделейн зовет гусей, чтобы они прогнали пчелу?

А как тонко г. Бальмонт улавливает дух языка и способ выражения. Раутенделейн разговаривает со своим отражением в колодце:

Ei, guten Tag, du liebe Brunnenmaid!
Wie heiszt du denn? ei, wie? Rautendelein?
Du willst der Mädchen allerschönste sein?
Ja, sagst du? – ich... ich bin Rautendelein.

Эй, здравствуй, девушка в колодце!
Как зовут тебя? – Ну, как? – Раутенделейн?
Ты хочешь быть самой красивой из всех девушек?
Да, говоришь ты? – Я... ведь я Раутенделейн.

А г. Бальмонт переводит так:

Приветствую вас, дева водяная!
Как вас зовут? – Как? Раутенделейн?

Красавица из молодых красавиц?
Да, ты? – Я – Раутенделейн[15] (стр. 316).

Но самое лучшее у г. Бальмонта – это следующие строки:

...Холля! хусса! хейюхей!
Всюду стало веселей.
...Холля! Конюх! Хейа ла!
Девка вовремя пришла!
...Букке! бокке! хейса! хву!
Толстый бык храпит в хлеву[16] (стр. 345).

Да неужели же г. Бальмонт, написав русскими буквами все эти «Bucke, bocke, heissa! ho!», серьезно уверен, что он переводит Гауптмана? Ведь это все равно, что разные русские народные восклицания и припевы переводить на немецкий язык через «Bajüschki-bajü» вместо – «Eiapopeia» и «Lüschenki-lülli» – вместо «Heijuchei».

Так г. Бальмонт переводит поэта, которого сам ставит наравне с Эсхилом и Софоклом[17] (Предисловие, стр. IX внизу), к каждому слову которого он, казалось бы, должен был относиться если не с благоговением, то, по крайней мере, с почтением. Места, приведенные здесь, не отдельные исключения и не случайные опущения: «Потонувший колокол» можно раскрыть в любом месте, и на любой странице найти десятки подобных примеров. Я не могу даже поручиться, чтобы приведенные мною образчики были особенно типичны, так как невольно чувствуешь себя ошеломленным и подавленным богатством материала, который дает перевод г. Бальмонта. На каждом шагу встречаешь это возмутительно небрежное отношение к тексту, а главное – бесконечное количество «отсебятины», которая делает «Потонувший колокол» не переводом, а совершенно произвольной и далеко не художественной вариацией на гауптмановскую тему. Нечего и говорить, разумеется, о том, что богатый и образный язык Гауптмана, его сильный и гибкий стих с неожиданными изменениями темпа, с характерными рифмами, стих, красиво и послушно следующий за мыслью, дополняющий и объясняющий ее, – не передан вовсе.

Насколько же плохо положение нашей переводной литературы, если чужеземных поэтов приходится защищать не только от неумелых переводов неизвестных переводчиков, но просто от умышленных искажений со стороны лиц, показывающих себя горячими поклонниками их, и от грубой неряшливости наших лучших переводчиков, каким считается г. Бальмонт!

Итак, снова один скверный перевод и снова на долгое время парализована возможность появления других переводов. Когда же, наконец, русская публика дождется хоть одного хорошего перевода лучших вещей Гауптмана, чтобы иметь возможность самой составить свое собственное мнение о творчестве замечательного немецкого поэта!

В ОБЕР-АММЕРГАУ

(Из странствий)

«Вспомните прекрасную панораму Штарнбергского озера в Баварии и на берегу его посиневший, рыбачьими крючьями в воде ощупанный труп короля-поэта, короля-отшельника, короля-трубадура...[1] Он жил среди безумных золотых мечтаний, в душе носил отраву Гамлета и погиб никем не понятый, никем не любимый, никому не нужный, неизвестно как и неизвестно почему».

Эти слова невольно вспоминаются в то время, когда переполненный публикой поезд, тяжело вздыхая, идет по романтическим, заросшим лесом берегам Штарнбергского озера из Мюнхена, этого города пива и картинных галерей, германской старины и греческих колоннад, по направлению к маленькой деревушке Обер-Аммергау, раскинувшейся посреди зеленой долины в лесистом предгорье Альп. Раз в десять лет эта деревушка становится местом стечения десятков тысяч путешественников из всех стран Европы. В XVI веке во время чумы жители этой деревни дали обет давать раз в десять лет представление Страстей Господних и до наших дней остаются верны этому обету. Это единственные средневековые мистерии, уцелевшие в Европе. Они благополучно пережили запрещение мистерий в Германии в 40-х годах, благодаря покровительству «Романтика на престоле»[2] – художественного прототипа полубезумного Людовика Баварского, который тоже впоследствии покровительствовал им и воздвиг на холме, около Обер-Аммергау, огромное распятие прекрасной работы.[3] В эту эпоху, т. е. в то время, когда эти мистерии в Обер-Аммергау начинали постепенно входить в моду, они подверглись коренной переработке. Текст их был расширен, систематизирован и приведен в литературную

форму, т. е., другими словами, совершенно испорчен при благочестивом содействии местного пастора, который, получив классическое образование и считая себя как истинный баварец гражданином «Новых Афин»,[4] совершенно некстати ввел в наивную средневековую народную драму ложно классические формы и греческие хоры, музыка к которым была написана местным школьным учителем. К несчастью, оба эти реформатора слишком походили на своих двойников в «Потонувшем Колоколе»,[5] чтобы создать что-нибудь истинно художественное. Но зато с этого времени начинается экономическое процветание Обер-Аммергау – туристы стекаются сюда тысячами; местные обыватели облагают их крупными налогами; временно сколоченная из досок сцена под открытым небом заменяется грандиозным сооружением из дерева и железа, воздвигнутым по последним правилам инженерного искусства.

Мюнхенский поезд, везущий паломников (потому что каждый, самый обыкновенный турист считает своим долгом принять в данном случае титул паломника), останавливается около станции Оберау, откуда идет на Обер-Аммергау «электрическая дорога». Но, несмотря на это громкое название и даже на то, что рядом с полотном дороги идут столбы с электрическими проводами, впереди поезда помещается паровоз, удивительно похожий на обыкновенный и даже выпускающий пар для полноты иллюзии. Единственное отличие этой quasi-электрической железной дороги заключается в том, что 20 километров, разделяющих от Обер-Аммергау, поезд идет в течение трех часов.[6]

Поздно вечером поезд остановился около скверного деревянного сарайчика, изображающего станцию в Обер-Аммергау. Надо было отыскать себе ночлег. Меня направили в «квартирное бюро», заседающее в помещении пожарной команды. Там я нашел благообразного господина средних лет, с длинными волосами, падавшими на плечи. Он оказался лицом, в течение двух десятилетий изображавшим Христа в мистерии, а в нынешнем году ставшим предводителем хора (Chorführer) и председателем квартирного бюро. Дело в том,

что, согласно обету, все роли в мистериях исполняются исключительно постоянными обывателями Обер-Аммергау;[7] причем каждый исполнитель подготовляется к своей роли в течение нескольких лет. Выбор актеров происходит на торжественном собрании старейшин местечка и представляет особенные трудности потому, что актер должен соответствовать своей роли не только талантом, подходящей наружностью и возрастом, но и своими нравственными качествами. Не следует только думать, что затруднение заключается в отсутствии нравственных достоинств, необходимых для исполнения ролей Христа, апостолов, Богоматери и других положительных типов драмы: все немцы, а жители Обер-Аммергау в особенности, настолько благоухают всевозможными добродетелями, что становятся положительно невыносимыми для свежего человека при продолжительном общении с ними. Напротив, трудности при выборе актеров начинаются только тогда, когда приходится выбирать исполнителей для отрицательных ролей и в особенности для роли Иуды. Иуда – это постоянный камень преткновения благочестивых обитателей Обер-Аммергау. Говорят, что несколько раз уже ввиду непреоборимых трудностей высказывалось желание пригласить Иуду по вольному найму со стороны, но в последнюю минуту все-таки всегда находился такой обыватель, который самоотверженно брал на себя роль Иуды, что, разумеется, было с его стороны истинно геройским подвигом, так как за каждым актером здесь на всю жизнь остается ореол его роли.

Поселянин, изображавший Христа, всегда является самым почетным лицом в деревушке, девушка, играющая роль Марии, избирается всегда с особенной тщательностью и имеет девяносто девять шансов в самом непродолжительном времени выйти замуж за какого-нибудь пожилого, всеми уважаемого местного Иосифа и в качестве почтенной матроны стать верховной блюстительницей чистоты местных нравов, а к Иуде, насколько добродетелен он бы ни был, все-таки на всю жизнь остается несколько подозрительное отношение.

Председатель квартирного бюро сообщил мне, что помещения достать теперь нельзя – всё занято, а билета на мис-

терии тоже нельзя получить, не представивши свидетельства в том, что занята комната в доме одного из местных жителей. Эта мудрая мера имеет тот смысл, что не дает ни одному путешественнику возможности уехать из Обер-Аммергау, не заплатив своей доли, которая иначе могла бы перейти в карманы обывателей других соседних селений.

Напрасно я пытался импонировать своим корреспондентским билетом, напрасно мальчишка с красной рожицей и длинными волосами, по всем вероятиям один из херувимов, облачившийся в штатский костюм и состоявший в свободное время на посылках при квартирном бюро, несколько раз устремлялся в темноту и быстро шлепал ногами по большим лужам, — удовлетворительных результатов все-таки не получилось никаких, и пришлось идти наудачу отыскивать себе ночлег без помощи небесных сил, что в действительности скоро и удалось при помощи любезного кельнера-француза, приехавшего на сезон в местный ресторан, который умудрился поместить меня на каком-то темном сеновале, где уже спало несколько заночевавших здесь рабочих. У него же я узнал, что утром рано можно получать в кассе оставшиеся или возвращенные билеты без предъявления квартирного свидетельства. Представление мистерий (Passionsspiel) повторяется в течение всего лета каждый праздник и каждое воскресенье. В случае же, если соберется такое количество зрителей, которого не может вместить театральная зала, рассчитанная на пять тысяч человек, то представление повторяется и на следующий день и так вплоть до того времени, пока все не будут удовлетворены.

В 6 часов утра на следующий день я уже стоял между узкими деревянными барьерами, ведущими к кассе, устроенной под открытым небом, среди пестрой толпы баварских горных крестьян, ожидавших билетов. Они были одеты в свои красивые национальные костюмы: тирольские шляпы с перьями, короткие панталоны, серые вязаные чулки и грубые горные башмаки, густо и крепко подбитые гвоздями. Тут же толпились и женщины, в подобных же шляпах и башмаках, коротких юбках, приспособленных для ходьбы по горам,

и с волосами, обильно смазанными деревянным маслом. Но тип лица горных баварцев далеко не красив: это всё грубые одутловатые лица с ярко-красным румянцем, вызванным холодным горным воздухом. Из соседних улиц прибывали всё новые толпы и напирали на стоящих впереди. Было тесно и жарко. Пахло свежими материями праздничных платьев и деревянным маслом. Такое томительное ожидание продолжалось до 8 часов, когда появилось объявление о том, что оставшихся билетов нет, но что вследствие стечения паломников представление будет повторено завтра.

На следующее утро в восемь часов утра после двух пушечных выстрелов, возвещавших публику о начале представления, я сидел в здании театра. Зрительная зала представляла огромный продолговатый четвероугольник и была построена в типе большого паровозного сарая с круглой полуцилиндрической крышей. Скамьи для зрителей поднимались легкой покатостью в глубь залы, а на задней стене во всю ее ширину была нарисована общая панорама Обер-Аммергау с его старым деревянным временно сколоченным театром, противоположная же стена, обращенная к стене, отсутствовала совершенно, а самая сцена помещалась под открытым небом и представляла совершенно самостоятельное сооружение, состоявшее из двух частей: широкого помоста для хора и собственно сцены в глубине, посередине – сцены не особенно больших размеров, закрытой занавесью, на которой был изображен Моисей Микель-Анджело.[8] Правое и левое крыло занимали наискось два дома римского стиля, изображавшие дом Каиафы и дворец Пилата. Сквозь арки, соединявшие боковые крылья с центральной сценой, виднелась перспектива улиц Иерусалима, несколько искусственных пальм, и всё это заключалось горами, покрытыми густым сосновым лесом, что хотя и не соответствовало исторической правде, но тем не менее было наиболее художественной деталью всей обстановки, так как горы были настоящие.

После третьего выстрела с двух противоположных небольших лестниц дома Каиафы и дворца Пилата стали спускаться две части хора, соединившиеся против сцены и заняв-

шие в длину всё пространство между крыльями. Хор состоял из мужчин и женщин, одетых в длинные белые хламиды и плащи желтого, синего, красного или лилового цвета, спущенные с одного плеча. У некоторых плащи были обшиты по краям золотым позументом, и на всех были надеты золотые короны. В общем костюм имел какое-то отдаленное сходство с костюмами византийских царей и цариц, но сходство это было слишком отдаленное, и определить в точности, что должен был изображать этот костюм, было невозможно. Посредине хора с жезлом в руках стоял предводитель хора.

«Chorführer» продекламировал пролог. Раздались звуки оркестра, помещавшегося где-то под сценой, и хор запел однообразным торжественно-шаблонным мотивом всех торжественных оперных маршей о первородном грехе, изгнании прародителей и об искуплении. Во время пения хора раскрылась занавесь на центральной крытой сцене. Но она не поднялась, как поднимаются обыкновенно все занавеси, не раздвинулась на две стороны, как в Байрейте или в Художественно-общедоступном театре в Москве,[9] но разверзлась пополам по середине так, что ноги и знаменитое колено Моисея неожиданно провалились вниз, а голова его взвилась наверх. Тут раскрылась другая занавесь, расписанная почему-то в византийском стиле в манере Васнецова, которая по-байрейтски раздвинулась на две стороны. Хор тоже раздвинулся и раскрыл в глубине живую картину, изображавшую изгнание прародителей из рая. Кулисы изображали громадные камни и корявые деревья. На скале стоял ангел в длинной рубашке с золотым мечом, а ближе к авансцене в позах быстро идущих людей Адам и Ева, одетые в звериные шкуры и без всякого признака трико. Это было с их стороны большим подвигом, так как по сцене гулял холодный горный ветер и обдавал их крупными каплями начинавшегося дождя, от которого жались византийские цари и царицы, стоявшие под открытым небом. Несмотря на то, что занавесь оставалась открытой минут пять, так как хор в это время пространно излагал смысл и содержание изображаемого события, ни Адам, ни Ева ни разу не шевельнулись, продолжая стоять в более картонно-

деревянных позах, чем самые картонные кулисы, дрожавшие от ветра. Даже собака, понуро шедшая за ними, – настолько добросовестно исполняла свою обязанность, что я был глубоко убежден в том, что она сделана из папье-маше, и остался бы при этом убеждении, если бы только она в тот момент, когда за сценой раздался звонок, возвещающий конец картины, не сорвалась бы с места прежде, чем опустилась занавесь, и с веселым лаем выбежала за кулисы. Но тем не менее я глубоко убежден, что застыть с такой добросовестностью в такой деревянно-неудобной позе могла только немецкая собака и что именно эта собака была самым добродетельным псом во всем Обер-Аммергау, иначе бы ей ни за что не поручили исполнение этой роли.

Хор пропел еще несколько строф и торжественно удалился в противоположные стороны, разорвавшись посередине. Занавесь снова раздвинулась, и началось представление первого акта мистерий, изображавшего изгнание торговцев из храма, прообраз которого являлся в «Изгнании прародителей из рая». В таком порядке шли и все последующие акты, которых было, кажется, 25: сначала пролог, произносимый хором, затем живая картина из Библии, служащая прообразом к следующему акту, снова хор и, наконец, самые евангельские сцены, разыгрываемые частью в закрытом театре, частью на авансцене под открытым небом, и т. д. без всякого антракта, кроме часового перерыва в 12 час., от 8 час. утра до 6 час. вечера.

В этом искусственном и утомительном расположении действий явно сказывается та порча, которой подвергся текст наивных средневековых мистерий благодаря ложно классическим принципам и богословской эрудиции пастора. В этом отношении мистерии окончательно утратили интерес культурно-исторических пережитков, но в самой игре актеров-самоучек, несмотря на проникшую и сюда порчу, осталось много интересного. Интересно уже и вполне необычно отсутствие грима, париков, накладных бород и других принадлежностей современной сцены, что придавало некоторым особенно массовым сценам очень реальный и вполне худо-

жественный характер. Очень хороши были сцены заседаний Синедриона[10]: все эти действительно настоящие старики, с настоящими седыми бородами и настоящими старческими голосами, в довольно хорошо выдержанных костюмах, имели каждый свою резкую индивидуальность, которой не в силах достичь ни один карандаш самого опытного гримера. Художественности некоторых сцен иногда способствовало и неожиданное вмешательство стихийных сил природы. Что, например, можно представить себе реальнее и естественнее, чем вступление Христа в Иерусалим под проливным дождем? Хотя дожди в Палестине и не представляют такого обыденного явления, но фигуры детей и женщин, мокнувших под дождем с пальмовыми ветвями в руках в ожидании торжественного шествия, были настолько реальны, что невольно заставляли забыть о легкой барометрической несообразности.

Любопытнее всего было, конечно, исполнение отдельных ролей, в которых проявлялась индивидуальность и самостоятельная работа отдельных актеров и их понимание евангельских типов, на которое могло лечь только косвенное влияние пастора и школьного учителя.

Местный столяр, изображавший Христа, при первом своем появлении в сцене изгнания торговцев из храма, неприятно поразил меня. Он был жалкой пародией на рисовавшийся мне микель-анджеловский образ Христа-Громовержца, изгоняющего презренных торгашей в припадке божественного гнева. Торжественно важно шагал он по храму и в такт с высоты своего достоинства стегал пуком веревок, зажатых в руке, провинившихся купцов, декламируя при этом со всеми особенностями плохого немецкого трагического актера. То есть с протяжными завываниями и с такими неожиданными переливами в голосе, на которые способны только немецкие актеры. В следующих актах он стал значительно естественнее, входя постепенно в роль. Иногда, когда он обращался к своим врагам, в его голосе дрожали нотки истинного и правдивого негодования. Но в общем он не удовлетворял необходимым на мой взгляд требованиям: это был чисто немецкий Христос: немного елейный, немного сантиментальный, он

был хорошо сложен, высокого роста, с некоторой наклонностью к полноте и с традиционно благодушным лицом доброго священника.

Самая трудная сцена для него, требующая особенной подготовки и специальной физической тренировки, это сцена распятия: сцена эта составляет «гвоздь» мистерии и ожидается публикой с большим нетерпением.

Римские солдаты приводят Христа, одетого в трико телесного цвета и маленькие купальные панталончики. Крестные мученья воспроизводятся с удивительным реализмом. Железными щипцами натягивают на него терновый венок, и по лицу струится кровь; прибивают руки и ноги ко кресту огромными железными гвоздями, и из тела брызжет кровь, и, наконец, поднимают его вместе с крестом, на котором он висит в продолжение получаса. Иллюзия действительно получается удивительной. В толпе крестьян слышатся всхлипывания и рыдания; туристы интересуются тем, «как это сделано», а на человека с мало-мальским эстетическим чувством это всё производит отвратительное впечатление. Этому способствуют еще многочисленные путеводители и программы, повествующие, умалчивая, однако, о самом «секрете» распятия, о том, что к этой операции актеру приходится подготовляться специальными гимнастическим упражнениями, а после нее его в течение часа приводят в чувство и массажируют.

Можете себе представить, с каким чувством, после всех этих комментариев, смотришь на эту сцену, напоминающую те деревянные раскрашенные распятия, которых так много в Тироле.

Самой благодарной со сценической и психологической точки зрения должна бы была являться роль Иуды. Но вечная немецкая добродетельность не позволила местному живописцу, исполнявшему ее, отнестись к ней искренно и постараться вникнуть в действительную сущность этого сложного типа. Он сам, очевидно, считал Иуду глубочайшим подлецом и искал только такого компромисса при исполнении этой роли, благодаря которому он не вызвал бы слишком большого негодования публики, которое, разумеется, обра-

тилось бы на его собственную особу. Компромисс он нашел самый неудачный: он сделал из Иуды *комическую роль.*

Самая ужасная «преступность» виделась в каждом его движении. Волосы на его голове были растрепаны и давно нечесаны, борода всклокочена и не стрижена, глаза его все время тревожно бегали по сторонам, все движения были какие-то нелепые, тревожно-испуганные. И действительно он достиг желаемых результатов: как только он появлялся на сцене, публика уже начинала хохотать. Характерным образчиком этого балаганничанья являлось его поведение во время «Тайной Вечери», по удивительно неудачной мысли того же рокового пастора, поставленной по образцу «Тайной Вечери» Леонардо да Винчи.[11]

Невольное сопоставление копии с оригиналом, с его классически отчетливыми типами и вполне законченными выражениями чувств и страстей, где каждый поворот головы и изгиб пальца составляет целую поэму и подробный психологический трактат, делало, разумеется, из этой сцены карикатурную пародию на гениальную картину. Впечатление это еще усиливалось совершенно неприличным поведением Иуды. Когда Христос протянул ему кусок хлеба, обмокнутый в соль, он его схватил прямо ртом, щелкнув при этом пастью, как голодный охотничий пес, поймавший на лету кусок хлеба, брошенный ему со стола. В этот же момент он судорожно схватился обеими руками за живот, точно почувствовав внезапное расстройство желудка, и порывисто выбежал вон из комнаты. Но верхом его триумфа была сцена повешенья, которая вызвала в публике неистовое ликование.

Мария, дочь почтальона, которая очень редко появлялась на сцене и главные сцены которой происходили у подножия креста, была очень хороша собой и типом вполне соответствовала своей роли, но играла плохо, благодаря опять той же неестественно слезливой немецкой манере, которая так портила роль Христа. Другие женщины и Мария Магдалина в особенности совершенно не подходили типами к своим ролям, благодаря местному некрасивому типу женщин.

Безусловно, лучше всех была проведена роль апостола Петра. В игре актера было много вдумчивости и силы. Его строгая седая голова прекрасно передавала тип старого пламенеющего апостола. Но меня странно поразило то, что в самой сильной и лучшей его сцене — в сцене троекратного отречения, проведенной им прекрасно, в рядах местной простонародной публики раздался смех. Такой же смех я и раньше замечал в совершенно неподобающих, на наш взгляд, местах. Что же это? грубое ли непонимание смысла совершающихся на сцене событий? или слишком строгая фанатическая мораль, не допускающая и не прощающая ни одного неверного шага?

Другие лица в большинстве случаев были хороши по своему внешнему виду, но принимали мало участия в ходе действия. Обращал на себя внимание первосвященник Каиафа (начальник пожарной команды), который нарядился в какие-то золотые латы и имел манеры совсем военного человека, причем ужасно напоминал Агамемнона из «Прекрасной Елены».[12]

Апостола Иоанна играл долговязый парень с тупым лицом и длинными сильно напомаженными волосами. Он всё время старался придать своей физиономии выражение глубокой святости и производил очень неприятное впечатление.

Пилата изображал толстый лавочник с большими усами, в котором не было ничего римского.

Но печальнее всего было положение того же нелепого хора из византийских царей и цариц, которому в продолжение 10 часов пришлось петь под проливным дождем, потоки которого часто проникали и в зрительную залу, заносимые порывами ветра. Бедные цари и царицы охрипли, побледнели от усталости, озябли; разноцветные тоги и хламиды намокли и облипли, и все они вздохнули с облегчением, когда наконец после живой картины, изображавшей «Вознесение» и поставленной по всем правилам балетных апофеозов: с электрическим светом, голубыми облаками и бесконечными рядами ангелов с белыми крыльями, занавесь наконец опустилась, ноги и голова Моисея соединились вместе и публика стала торопливо расходиться из театра.

Полчаса спустя я шел с мешком за плечами по сырой горной тропинке по направлению к белевшим вдали Альпам Тироля. Солнце только что проглянуло, и на густой зелени леса сияли капли дождя. От всего только что виденного в душе оставался какой-то мутный, неприятный осадок и глубокое отвращение к этому жалкому, исковерканному остатку «прекрасного средневековья», лишенному своей первобытной свежести и религиозной наивности ради удовлетворения нахально-праздного любопытства скучающей толпы европейских туристов...

А в голове звенели слова Гейне:

Ухожу от вас я в горы,
Где живут простые люди,
Где свободный веет воздух
И дышать свободней груди.
В горы, где синеют ели,
Звонки, зелены, могучи,
Воды плещут, птицы свищут
И по воле мчатся тучи...[13]

ЭПИЛОГ XIX ВЕКА

> Ich höre mit Vergnügen, dass unsere Sonne in rascher Bewegung gegen das Sternbild des Herkules hin begriffen ist: und ich hoffe, das der Mensch auf dieser Erde es darin der Sonne gleich thut? Und wir voran, wir guten Europäer!*
>
> *Friedrich Nietzsche*[1]

I

Девятнадцатый век кончился.

De mortuis aut bene aut nihil.**

Этот афоризм был создан, вероятно, безнадежно больным или умирающим. Только такие быстро возникшие культуры, как римская и наша европейская, таившие в своей сущности глубокое и мучительное противоречие, возвели его из трусости в нравственное правило.

Египет, фундамент которого опирался в глубь тысячелетий, не боялся беспристрастного суда и над трупом умершего совершал его бестрепетно и строго.

Девятнадцатый век умер, и нам надо судить его по заветам древнего Египта, из которого любопытные и пронырливые эллины вывезли те отдельные зернышки семян, из которых расцвела европейская наука.

Исторические эпохи не всегда совпадают с хронологическими рамками, но на этот раз та эпоха, которая останется

---

* «Я с удовольствием слышу, что наше Солнце быстро движется к созвездию *Геркулеса*, и надеюсь, что человек на Земле будет в этом отношении подражать Солнцу? И впереди окажемся мы, добрые европейцы!» (*нем.*).

** О мертвых либо хорошо, либо ничего (*лат.*).

в истории под именем XIX века, удивительно точно совпала со своими рамками.

XIX век родился в 1789 году в Париже и умер в 1900 в Пекине.

Это сильный, яркий и вполне цельный литературный тип, «европеец» с ног до головы,[2] и мы сейчас расскажем его биографию.

Его отец был важный барин-аристократ. Его характер и его миропонимание были созданы из противоречий и контрастов. Он отвергал национальные рамки и был по преимуществу французом; выше всего ставил свободу, но презирал чернь и держал рабов; был глубочайшим скептиком и верил в чудеса Калиостро; издевался над суеверием и посещал масонские ложи; преследовал иезуитов, но щадил папу; верил только в логику и в разум, но не решался отвергнуть Бога; замыкался в чопорном аристократизме и допускал в свои дворцы подозрительных авантюристов.

В Версальском дворце из огромной зеркальной залы Людовика XIV открывается бесконечный простор великолепного парка. Оттуда видны бесконечная водяная гладь бассейнов, широкие аллеи вековых деревьев, выстроившихся в правильные ряды, между деревьями белеют мраморные статуи, мраморные лестницы, заросшие мохом... Направо с зеленью большого парка смешивается зелень парков Большого и Малого Трианона.[3]

Три парка – три эпохи.

Версальский парк – Людовик XIV. Он поражает своей мощью, роскошью и величием. Эти подстриженные аллеи и геометрическая распланировка были бы безобразны, если бы во всем не чувствовалось широты размаха.

Какое величье! подобный размах,
Создавший такие чертоги,
Возникнуть мог только, когда на земле
Царили не люди, а боги;
Когда всемогущий «Roi le Soleil»
Сиял в одиноком сияньи...
Тогда на царей не бюджет, не народ –
Лишь дамы имели влиянье.[4]

Большой Трианон – подражание – Людовик пятнадцатый.

Старое безвкусное шелковое кружево, сплетенное старой сухой придворной дамой.

Малый Трианон – это картины Ватто, вышедшие из рамок, это последняя улыбка прежней старой, умирающей красоты...

Всё это видно из покоев Людовика XIV... Но из комнат Людовика XV уже можно рассмотреть вдали, среди лабиринта городских построек, крышу того невзрачного здания, в котором помещается зала «Jeu de paume», где до сих пор мраморный Бальи с поднятой рукой произносит текст знаменитой клятвы...[5]

Этот серенький дом произнес смертный приговор дворцу.

Апоплексический удар, от которого умер XVIII век, был удар топора 21 января 1793 года, которым был обезглавлен Людовик XVI.

Теперь на этом месте стоит Луксорский обелиск,[6] привезенный из той страны, где эпохи измеряются не веками, а тысячелетиями. Сама вечность ступила пятой на это место.

Le roi est mort – vive le roi! [7]

XIX век родился на свет в момент смерти своего отца.

Народная волна подхватила и унесла его...

Его судьбой толпа играла,
И Революция сама
Его кормилицею стала.
И грудью собственной она
Ребенка слабого вскормила,
И эта пламенная грудь
Его согрела, укрепила,
Благословила в трудный путь.
Она как мать его ласкала
С безумной нежностью в очах,
Его качала на руках
И Марсельезу напевала...
И колыбельной песнью был
Ему тот гимн народных сил;

Но скоро новый воспитатель
Дарован был ему судьбой...
Он был и практик, и мечтатель...
И грубый деспот... и герой.
Сын революции, нещадно
Казнивший мать; он сам был мал,
Но роль его была громадна...
И он блистательно сыграл.
Он мир вспахал войной, народы
Сковав и покоривши вновь,
Но вихрь распаханную новь
Осеменил зерном свободы.
Посев был груб, кровав и дик,
Но всход роскошен и велик.
В свое призванье веря свято,
Наставник новый пожелал
Ребенка обратить в солдата.
И тот, хотя был очень мал,
Маршировал, ходил в походы,
Чужие страны и народы
Видал и слышал гул молвы
От пирамид и до Москвы.
Его любимые игрушки
В то время были барабан,
Труба, знамена разных стран
И ружья, сабли, каски, пушки...
Он как мы все – ни дать, ни взять –
Любил в солдатики играть.[8]

Старые друзья его отца, считая себя законными опекунами его, уже давно с ненавистью смотрели на его воспитателя. Ребенку было 13 лет, когда его отняли у него. Потом он снова на короткое время вернулся, но был сослан на далекий остров.[9]

После, когда над ним стали проделывать еще более возмутительные воспитательные эксперименты, ребенок опоэтизировал память своего учителя и создал наполеоновскую легенду.

Опекуны собрали в Вене педагогический совет, на котором было решено радикально изменить приемы воспитания и вытравить из его памяти всякое воспоминание о трагичес-

кой кончине его отца и о первых годах его детства. Для этого он был отдан в закрытое учебное заведение под вывеской «Die Heilige Allianz».[10]

Директором пансиона был сухой, скучный, исполнительный немец – Меттерних.

Как во всех подобных школах, главное внимание было обращено на грамматику и закон Божий. Чтение посторонних книг строго воспрещалось, и всякая доходившая до него мысль подвергалась строгой цензуре.

Но мысль сильно и горячо работала в нем. После жизни, полной ярких впечатлений, грандиозных картин и движения, хотя и подчиненной строгой военной дисциплине, наступила скучная и однообразная жизнь в четырех стенах под неустанным шпионским надзором педагогов. Но тем ярче и сильнее начала работать фантазия.

Наступила «эпоха романтизма» – юность.

От фантастических сказок он перешел к замкам и рыцарям. Европейское Средневековье развернулось перед ним во всей своей манящей таинственности. Готика привела его к католичеству, и он сделался на время глубоко религиозен. Это была недолгая полоса его жизни, и в католичестве его больше привлекала красота, чем религия. В это же время в его уме смутно начали складываться исторические обобщения. Эта пробуждающаяся мысль нашла себе отклик в уроках самого выдающегося из профессоров, преподававших в классах Священного Союза, – Гегеля.[11] Он дал крылья его отвлеченной мысли, и он полетел на этих крыльях совсем не туда, куда предполагал его учитель, но крылья он получил все-таки от него.

Наступило и время пробужденья первого чувства. Ему попались в руки песни Байрона. Он прятал их под подушку в своем душном дортуаре, когда ложился спать и целые дни ходил как очарованный под обаянием новых звуков. Впервые в нем заговорил протест личности, и он почувствовал, что он в темнице. И вот из-за строк всё яснее и яснее стала вырисовываться чудная женская головка, – грациозный образ, созданный его фантазией, который он так долго считал реальной действительностью.

Он слил в нем лучшее, что стало
Его природой – ум отца,
Революцьонное начало,
Листы лаврового венца,
И бесконечные походы,
И шелест дальней старины,
И философию, и сны –
Всё в чистом образе *Свободы*
Он мыслью творческою слил
И первой страстью полюбил.[12]

«Свои труды, надежды, помышления он отдал ей».[13] – С тех пор в течение долгих лет Свобода была его единственной, прекрасной молодой любовью.

Чувство протеста заговорило в нем. Это была первая искра пробуждающегося самосознания, – счастливая эпоха молодой борьбы и молодого страдания. Широко раскрытыми испуганными глазами он смотрел на мир, будто в первый раз видел его. Распятая Италия смутно бормотала во сне... Ослепительная звезда Байрона вспыхнула в густых туманах Англии и быстро угасла, рассыпавшись по ночному небу огненными искрами греческого восстания.[14]

Глубокое чувство возмущенной справедливости потрясло душу юноши; неясные и спутанные мечты Сен-Симона и Фурье мелькали у него в голове, и ему хотелось воскликнуть:

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuβ der ganzen Welt![15]

Ему уже было около 30-ти лет, а его опекуны и наставники продолжали смотреть на него, как на ребенка.

Они совсем не замечали,
Как сквозь цензурные тиски
Уж мысли новые сверкали,
Как стали ветхи и узки
На муже детские одежды,
Что из-под временных заплат
Живые мускулы сквозят.
И всё лелеяли надежды,
Что целый век и весь народ
Ребенком в землю и сойдет...[16]

Тридцати лет он в первый раз решился открыто возмутиться против насильственной опеки. Но он еще сам не был уверен в своих силах и слишком привык повиноваться своим наставникам...

У чувства – две могучих силы: негодование и смех. И смех сильнее негодования.

Каждый великий человек – это одно из настроений, одна из мыслей века. Раньше его настроение олицетворялось в Байроне, теперь оно сконцентрировалось в другом поэте...

Невдалеке от одного из самых людных бульваров Парижа, где целый день около балаганов и кабаков шумит людская толпа, на которую бронзовый Фурье[17] смотрит грустным, задумчивым взглядом, где целый день с шумом и грохотом пролетают поезда окружной железной дороги, есть кладбище...[18]

Кругом монументы богатых мещан,
И скромно стоит между ними
Простая могила. На белой плите
Написано славное имя
Того, кто бессменно стоял на часах
У тела заснувшей Свободы,
Когда истомленные страшной борьбой
Во тьме задыхались народы.
В то время в развалинах старых твердынь
Шипели и ползали гады,
И молча защитники света во тьме
Слагали свои баррикады.
Когда ж наступали чудовища тьмы,
Тогда начиналась потеха
И он пригвождал их к позорным столбам
Сверкающей молнией смеха.
Но часто в ликующем вихре борьбы
Неверны бывали прицелы,
И верных друзей поражали не раз
Его ядовитые стрелы.
Родился не здесь он: родился в стране
Преданий и сказок – на Рейне,
Где высятся замки, где льется рейнвейн,
И звался он Генрихом Гейне.

Но даже по смерти язвит его вновь
Врагов ядовитое жало:
Мещанская пошлость и злоба ему
В посмертном венце отказала.
Где памятник Гейне? Поэт оскорбил
Немецкую скромность стихами!
За то на чужбине могилу его
Украсили люди цветами...
Над нею склонились цветы хризантем
И грустные белые розы:
Сбылось предсказанье поэта – в цветы
Теперь расцвели его слезы.[19]

От 30-го до 48-го года Гейне является самым ярким выразителем души XIX века. Но не один он только: целое воинство рыцарей смеха выступает в это время на арену: Поль Луи Курье, Беранже, Лара, Джусти, Берне, Диккенс. Смех – это сознание превосходства над противником. Смех может служить щитом против негодования, но для смеха нет щита.

Веку исполнилось 48 лет, когда он потребовал от опекунов согласия на брак со Свободой. Взрыв был так силен и так внезапен, что перепуганные опекуны должны были согласиться.

К ногам возлюбленной Свободы
Все силы духа он сложил...
Он для нее трудился годы,
Страдал, боролся и любил.
Но как Иаков у Лавана
Опекунами сделан он
Был жертвой наглого обмана:
Когда он, счастьем упоен,
Сорвал с невесты покрывало...
Мечты рассеялись, как дым –
То не *Свобода* перед ним,
А *Конституция* стояла...
Любовь, мечты, труд стольких лет
Всё был один наивный бред.[20]

Юношеские мечты рухнули..., грезы рассыпались в прах... Это был радикальный перелом его жизни. Юность кончилась...

Плоды фантазии прекрасной,
Порывы юношеских грез!
Вас вихрь холодный и ненастный
Сломил, развеял и унес.
Так вслед за сломанною розой
Уходит робкая весна,
Когда пустой и мутной прозой
Обдаст житейская волна.
И иногда потом – случайно,
Средь «трезвых» мыслей и идей
Мелькнут виденья прежних дней –
Мелькнут и прочь уходят тайно,
Как трепет жизни молодой,
Как тихий звук во тьме ночной...[21]

Сорок девятый год был одним из самых тяжелых лет его жизни. Ему страшно было сознаться, что *Свобода* не существовала в действительности, а была только создана его воображением, и тяжело примириться с неприглядной действительностью. Это был год страшных семейных неурядиц, жестоких ссор, негодующих упреков.

После он примирился... Он спокойно предоставил своей буржуазной супруге *Конституции* управляться его внутренними делами, а сам ушел в другой, созданный им для себя мир. В это время перед ним встала другая величавая фигура, которая теперь покорила себе его мечты.

Кто была она?

Она была стара, как человечество, а человечество давало ей тысячи названий, и все народы оставили об ней обрывки своих воспоминаний и легенд...

Она родилась в Египте. Там она стояла в храме, оберегаемая жрецами, закутанная в священное покрывало Изиды, и называлась «Тайной». Тот юноша, который решился приподнять покрывало, – умер.

Евреи называли ее «Познанием». Прометей унес ее с неба под видом «Огня». Позже она стояла воплощенная в мраморе и ожила в объятьях греческого художника. Тогда она называлась «Красотой».

Средневековые рыцари ездили по миру, отыскивая «Св. Грааль»; а в европейских сказках она спала в заколдован-

ном замке, ожидая витязя, который разбудит ее, и называлась «Спящей Царевной». Девятнадцатый век ее назвал «Наукой».

Он смело вошел к ней в замок, раздвигая густые ветви веками разросшихся, схоластических кустарников, разбивая старые перегородки отживших понятий, подымая на своем пути клубы книжной пыли...

Это не была абстрактная, платоническая любовь юноши к Свободе, а деятельная, оплодотворяющая – языческая любовь мужчины.

И чудо совершилось: «Спящая Царевна» ожила в его объятиях, как некогда мраморная статуя ожила в объятиях грека.

Но это была странная любовница, которая жила только в то время, когда он согревал ее огнем своей мысли. Тогда раскрывались ее огромные исполненные тайны глаза, и он в них читал такие истины, от которых его дух замирал в страстном восторге познания, и ему казалось, что вот-вот он проникнет до самой глубины этого таинственного взгляда. Но на высотах мысли очень холодно, и как только он ослабевал в своем страстном порыве, у нее глаза закрывались и она снова погружалась в холодный загадочный сон.

Много великих тайн природы раскрылось перед ним за это время, но мучительное чувство неудовлетворенности не оставляло его. С другой стороны его мучило фальшивое семейное положение и буржуазная пошлость его жены, которая часто изменяла ему. На шестидесятом году его жизни в нем опять было вспыхнула искра молодости... Италия объединилась... рабы были освобождены...[22] Но эта вторая молодость быстро прошла. Он становился всё больше и больше пессимистом и читал Шопенгауэра.

Иногда он обращался с страстными упреками к Науке и горячо упрекал ее в том, что она обманула его, не сдержала своих обещаний, не открыла ему всей истины, но Наука, оскорбленная, гордая и безмолвная, ничего не отвечала на его несправедливые упреки и только глядела своим глубоким, таинственным, холодным, – страшным взглядом.

Он начал бояться этого бесстрастного, глубокого взгляда... Он его преследовал, как кошмар... Он искал от него успокоения в мистицизме, в религии, в Толстом, в музыке, в искусстве...

Характер его испортился. Вместе со старостью стали выступать наружу все дурные черты его характера. Он стал мелочен, расчетлив, корыстолюбив. Эгоизм и самомнение стали переходить в какую-то манию. Мозг его начал слабеть.

Но одна мысль – горячая, жгучая мысль еще жила в его голове. Она ослепительно вспыхивала то здесь, то там и освещала пыльные груды всякого хламу и поломанные перегородки старых отживших понятий, которые надо было убрать. Этой жгучей мыслью, – последней мыслью XIX века – был Ницше.

Девятнадцатый век сознавал необходимость огромной расчистки, огромных работ, но, чувствуя свое старческое бессилие, все это отлагал на долю своего сына, XX-го века, о будущем которого он любил строить радужные планы, в которых ярче всего сказывалась его любовь к комфорту и техническим изобретениям, которыми он щедро обставлял жизнь своего наследника.

Он с ужасом чувствовал приближение страшной наследственной болезни «кровавого помешательства», временные припадки которого преследовали его всю жизнь и против которой он тщетно пытался бороться.

Он сознавал, что наступает начало конца...

Иногда он уже начинал заговариваться, но потом сам называл это в шутку декадентством.

Но бывало, что в его голове мелькали грезы поэтические и прекрасные, напоминавшие прекрасные дни его молодости. Теперь они все были подернуты легкой дымкой печали. В ответ бодрому и светлому Шиллеровскому колоколу, звучавшему над его колыбелью, грустным аккордом прозвучал «Потонувший колокол».[23]

Развязка приближалась. Страшная болезнь подкрадывалась медленно и разразилась внезапно. Зверь проснулся в нем и захотел крови. Два последних года он с наслаждением захлебывался в потоках крови и в отвратительных конвуль-

сиях с кровавой пеной у рта умер в Пекине, тщетно пытаясь перед смертью задушить старого, смирного, философски равнодушного китайского дракона...[24]

II

Степь... Стены мертвого города: разрушенные, развеваемые ветром, желтовато-серые – цвета степи. По узкой и крутой тропинке, между камней, можно выйти на вершину вала: степь... степь без конца. Отсюда с высоты она кажется еще ровнее, еще бесконечнее. Коричневый бурьян внизу... Синие зубчатые горы... Днем, когда Фата Моргана приподымает края горизонта, видны излучины реки... Вечереет. Степь – это сказочная красавица, которая целый день лежит в виде серой бесцветной жабы, и только на несколько минут вечером принимает свой настоящий вид.

Вся степь охвачена пламенем. Бурьян краснеет багрянцем. Каждая травка, каждый камушек выпускают из себя длинные сине-фиолетовые тени, которые медленно ползут по красным полям. На горах розовое смешивается с голубым. Потом всё гаснет...

Тихо... Ветер мягко стелется по траве... Сухой джюсан звенит. На горизонте караван верблюдов, похожий на разорванные арки римского водопровода. Пустыня полная. На развалине стены темный, задумчивый силуэт ворона... Пламя угасающего заката...[25]

Много тысяч лет тому назад по этой пустыне проходили орды дикарей. Они шли из степей с севера, они шли из-за той стены гор, которая возвышается на востоке; они шли из заоблачных долин Памира... Это были потоки лавы, выброшенные неведомыми взрывами неведомых вулканов, и они стекали с нагорных высот Азии сперва сюда в равнины Туркестана, а потом текли дальше на запад. Как огненная лава они истребляли все на пути, покамест не застывали и не останавливались. И эта крепость тоже стояла тогда, за тысячи лет назад, выстроенная носителями азиатской культуры – китайцами, и мимо стен ее одна за другой проходили дикие орды кочевников. Между ними были романские племена,

и германцы, и славяне... Все они шли на запад – в Европу. Это была последняя дикая, все разоряющая волна, которая достигла до самых крайних пределов западного материка, остановилась и, постепенно остывая, стала медленно разливаться по его извилистым побережьям и закоулкам. Этим дикарям пришлось затопить и поглотить целую Римскую империю. Это было нечто очень большое и очень неудобоваримое, но у варваров были такие могучие девственные желудки, что они переварили эту глыбу. Процесс пищеварения продолжался полторы тысячи лет, и ему очень способствовал католицизм. Теперь те же самые варвары, которые несколько тысяч лет назад проходили здесь мимо стен китайских укреплений, возвращаются назад... Они возвращаются не теми беспретенциозными дикарями, которые на своем пути в Европу истребляли зачатки нарождавшихся цивилизаций и воздвигали «пирамиды из черепов», но гордыми носителями «культуры», которую они хотят внести в Китай и этим облагодетельствовать его. Изменились ли они со времени последней встречи? Узнают ли их китайцы?

Конечно, узнают потому, что способы и приемы остались совершенно те же, как и в те блаженные времена, только прибавилась «культура». Да и она, пожалуй, не представляет из себя ничего нового, если верить мнению европейских авторитетов. Без сомнения, самый авторитетный голос в Европе принадлежит в настоящую минуту императору Вильгельму. В своей знаменитой Бременгафенской речи, может быть, единственной из его речей, которая перейдет в потомство и будет занесена во все учебники истории именно за свое ясное и прямое, как штык, определение этой «культуры», он сказал следующее, обращаясь к немецким солдатам, отплывающим в Китай*:

«Вы должны отомстить за неслыханное злодеяние, не давать пощады, не брать пленных, так чтобы потом в течение целого тысячелетия ни один китаец не осмелился бы косо посмотреть на немца: *проложите путь культуре*».[26]

---

* Письма этих носителей культуры получили среди публики название «писем гуннов». В этом названии гораздо больше ядовитой иронии и истины, чем предполагали изобретатели его.

Из этого явствует, что «культура» – это только новое слово для обозначения очень старого понятия того же потока расплавленной лавы, который тек, всё опустошая, из Азии в Европу, а теперь течет из Европы в Азию.

Другое, очень странное понятие, получившее совершенно новое толкование в предсмертном бреду девятнадцатого века, – это «христианство», которое тоже непременно хотят водворить в Китае наравне с «культурой» и во имя которого требуют смертных казней. Когда китайский император прислал императору Вильгельму предложение принести богам очистительные жертвы и произнести умилостивительные молитвы, Вильгельм отвечал:

«Как *христианин* и германский император нахожу, что этого мало!»

Другой «христианин» – пастор Науман, избравший себе девизом «Божья помощь! Братская любовь!» – писал в своей газете:[27]

«Разве мы можем забирать пленных при трудности транспорта и прокормления в Восточной Азии? Представьте себе, что тысячи китайцев вздумают сдаться в плен? Что же мы станем охранять и кормить этих желтокожих “братьев”? Да ведь тогда наши солдаты не в состоянии будут драться!»

Европа дошла в своих нравственных понятиях до уровня того дикаря, который на вопрос миссионера: «Что такое зло?» – отвечал:

– Это когда у меня украдут жены.

– А добро?

– Это когда я у кого-нибудь жену украду.

Когда европейцы усовершенствуют орудия убийства – это культура, а когда дикари употребляют эти самые орудия против них – это варварство. Когда китайцы сжигают христианские церкви – это варварство, а когда фельдмаршал Вальдерзее посылает специальную колонну для оскорбления священных гробниц Мингов – это тонкий политический шаг.[28]

Европейцы, удабривая китайскую почву кровью казнимых, приготовляют пути культуре, а китайцы, которые

с ужасом открещиваются от этой «культуры», сквозь которую они прошли уже тысячу лет назад, – варвары.

Характерно то, что из обеих войн, ведущихся теперь, ни одна не называется войной. В Трансваале происходит усмирение бунта «подданных ее величества»,[29] а в Китае только «военные действия европейские держав» для восстановления там порядка.

С каким ужасом должны будут вспоминать эту «культуру» и этот «культурный XIX век» наши потомки, читая о том, как *целое государство было вырезано* первой из культурных наций.

В 1900 году кончился не только девятнадцатый век, но и целый отдел всемирной истории.

Есть одна очень сильная картина Васнецова: «Вещая птица Гамаюн».[30] Это большая черная птица с человеческим лицом – прорицательница ужаса и бедствий. Она сидит на ветке фантастического дерева и с ужасом глядит в будущее. Ее очи заплаканы... Она вся трепещет, прозревая грядущее... Это лицо Кассандры, убежавшей от людей, чтобы остаться одной со своим ужасом.

Покойный Владимир Соловьев был эта Вещая птица Гамаюн.

«За мной остается лишь печальное преимущество последнего и *кричащего* указания на грозу уже совсем приблизившуюся, готовую разразиться и однако же не замечаемую огромным большинством», – писал он в своей предсмертной статье.*[31]

«Да и теперь, когда все заметили, многие ли по первым ударам оценили весь объем и всю силу уже наступившей, уже разразившейся беды? После нескольких дней напряженного испуга опять всё по-старому. Кто в самом деле уразумел, что старого нет больше и не помянется, что прежняя история взаправду кончилась, хотя и продолжается в силу косности какая-то игра марионеток на исторической сцене?

...Историческая драма сыграна, и остался еще один эпилог, который, впрочем, как у Ибсена, может сам растянуться

* «Вестник Европы». Сентябрь 1900 г.

на пять актов. Но содержание их в существе дела заранее известно».[32]

Две недели спустя умирающий пророк говорил проф. Трубецкому:

«Всё кончено; та магистраль всеобщей истории, что делилась на древнюю, среднюю и новую, пришла к концу... Профессора всеобщей истории упраздняются... их предмет теряет свое жизненное значение для настоящего; о войне алой и белой роз говорить больше нельзя будет. Кончено всё!.. И с каким нравственным багажом идут европейские народы на борьбу с Китаем!.. Христианства нет, идей не больше чем в эпоху Троянской войны, только тогда были молодые богатыри, а теперь старики идут!»[33]

Пророк (потому что Соловьев был гораздо больше пророком, чем философом) видел ясно будущее, но смерть помешала ему рассмотреть настоящее. Он был слишком европеец, чтобы отказаться от своего европейства, и слишком пророк, чтобы быть беспристрастным, и поэтому приветствовал Вильгельма, как Зигфрида,[34] чего ему многие не простят.

Европейская культура, только не та, об которой говорил Император Германский, потому что после его Бременгафенской речи приходится для этого понятия придумывать какие-нибудь новые слова, так как слова «культура», «цивилизация» сделались исключительно ругательными и притом неприличными словами, та европейская культура, которая родилась не в римских казармах, а из греческого и еврейского мира, взращенная в центрах Европы, полная кипучей мысли, горячего чувства и могучих сил, все-таки ужасно близорука, замкнута и нетерпима. Она считает себя единственной истиной и не может допустить, чтобы в других, презираемых ею, культурах нашлось что-нибудь такое, что неизвестно ее науке. Она не может допустить, чтобы китайцы уже тысячу лет назад пережили современные европейские настроения и нашли совершенно иной выход из противоречий жизни и познания. Она так близорука, что китайский союз «Тсаилихой» – «Общество истины и идеала» – она могла принять только за *Большой Кулак* по ее адресу.[35]

Девятнадцатый век умер!

Его труп лежит перед нами, холодный, бледный, начинающий уже разлагаться.

В последние годы жизни это был неприветливый, сухой, придирчивый, ворчливый, злой, сумасшедший старик.

Всё, что составляло раньше его идеалы, было пережито, изжито и забыто. Страшное «кровавое помешательство» охватило его мозг в последние годы. Это старая наследственная болезнь, которой страдали все его предки и с которой он сам напрасно боролся в лучшие годы жизни, и даже теперь, недавно, в последние годы, во время редких светлых минут сознания. Эта болезнь – последний дар, последняя месть погибшего древнего Рима...

Умерший Век был гениален. Может, это был самый гениальный из всех своих предшественников. В длинной династии Веков европейской культуры только один может осмелиться оспаривать его гениальность – век великих открытий и исследований, век великой религиозной борьбы, сын Возрождения – XVI Век. В их истории есть громадное внутреннее сходство – та же горячая, мятущаяся мысль, обжигающая мозг, та же бесконечная борьба и то же «кровавое помешательство».

Девятнадцатый Век имеет право применить к себе гордые слова умирающего Лассаля: «Моя жизнь была велика и прекрасна, и будущее сумеет воздать мне должное».[36]

Никто из потомков не сможет пройти равнодушно мимо покойного Века, и он долго будет вызывать и страстную любовь, и жгучую ненависть. И теперь у нас, детей его, перемешиваются эти два чувства.

Но мы больше не дети Девятнадцатого Века – мы уже граждане XX-го столетия. В нас должны вылиться его молодые, его детские годы.

Двадцатый Век родился среди потоков крови. Но так же родился и Девятнадцатый Век. Кем будет новорожденный младенец? Будет ли он Ромулом Августулом европейской цивилизации, [37] который с великими словами соединит ничтожные дела и умрет от общего бессилия организма? Или

это будет продукт вырождения, в котором до апогея дойдет наследственное помешательство, и он напомнит миру о временах Ассирии? Или он унаследует гений отца и сумеет после долгой борьбы побороть в себе наследственную гордость и пойдет учиться к другим цивилизациям, которые его предшественник стремился уничтожить?

Если так, то да здравствует Двадцатый Век!

А. БЁКЛИН

(†3 января 1901 г.)

Умер Бёклин.

Многим ли из русских читателей что-нибудь скажет это имя?

А вместе с тем это очень крупное имя – одно из самых больших имен в европейской живописи XIX века. Великие имена с запада приходят к нам очень поздно, запаздывая иногда на целых полстолетия, как это было с Рёскином. Имя Бёклина тоже запоздало лет на тридцать.

Расцвет его славы относится еще к семидесятым годам, а первые статьи и заметки об нем стали появляться на русском языке только в период последних двух лет.[1]

По происхождению он был швейцарец и родился 16 октября 1827 года в Базеле. Базель – это скучный, тихий городок над Рейном, сохранивший свою прозаичную старо-немецкую внешность. Дома там и поныне строятся на манер немецких домов XVI, XVII столетий с их крутыми крышами и солидно-купеческим видом. Даже сам Рейн делается таким солидным, таким скучным...

Единственной приманкою города является богатая картинная галерея,[2] украшенная картинами Гольбейна и Бёклина.

Бёклин, как почти все немецкие художники того времени, учился в Дюссельдорфе. Потом около 1848 года попал в Брюссель и в Париж, а в 1850 году уехал в Италию. Тогда он был еще исключительно пейзажистом и здесь в Италии начал создавать свой род фантастического пейзажа. Он искал своих мотивов не в классических очертаниях и прозрачных тонах римской Кампаньи, где их еще продолжали искать тогда художники того времени, но на северно-итальянских озерах,

особенно, вероятно, на берегах Комо, где мне не раз приходилось встречать и мотивы из «Toten Insel» и «Willa am Meer».[3] С 1856 года Бёклин начинает пользоваться особенной симпатией одного из известнейших меценатов тогдашней Германии – графа Шак, в мюнхенской галерее которого находятся почти все лучшие произведения художника.

Его жанр начинает изменяться, и своей картиной «Panische Schreck»[4] (1858) он открывает целый новый род живописи, родоначальником которого является исключительно он. Попробуйте всей силой своей фантазии перенестись в душу античного грека. Но только не того грека, которого мы привыкли себе представлять на основании своих гимназических познаний, который имел жестокость придумать греческую грамматику и разные фразы, которые нас заставляют переводить в виде экстемпорале,[5] и даже не Винкельмановского грека[6] с его мраморной безукоризненностью тела, но в душу совершенно неведомого нам грека-живописца, о существовании которого мы можем догадываться только по красочным мифам древней Эллады и слабые отблески фантазии которого, может быть, блестят и теперь в красках Помпейских фресок.[7]

Бёклин сумел это сделать. Он сумел воссоздать в своей душе все красочные фантазии грека-реалиста со всей их фантастичностью и во всем их реализме. Нимфы, тритоны, сатиры, кентавры и всякие другие фантастические существа живут на его картинах своей особенной, но вполне реальной и обыденной жизнью. Это полулюди, полуживотные. Они живут в лесах, в полях, играют в морских волнах. В их лицах столько жизненности и правдивости, что ужасно трудно заподозрить их в небытии. Вот старый умный кентавр, с седой бородой и с почти интеллигентной физиономией, пришел к кузнецу подковаться и протягивает ему свое копыто. Два старичка сатира с раскрасневшимися плотоядными физиономиями смотрят на спящую нимфу. Ночью и днем в морских волнах кувыркаются и прыгают фантастические морские чудовища...

В сумрачный облачный день на горе идет сражение между кентаврами. Словом, в картинах Бёклина все фанта-

зии греческого художника, прошедшие через волшебные таинства современного колорита.

Но не везде он смог избегнуть немецкого оттенка – и это единственная слабость его картин.

Последние годы он жил преимущественно в Базеле и принимал деятельное участие в мюнхенских выставках «Отложившихся художников» (Sezession Aufstellung).[8]

Если Бёклин и не создал школы, то зато от него пошла такая крупная индивидуальность, как Франц Штук, и даже такие художники совершенно иного жанра, как Кнаус, не могли избежать его влияния. Подробнее о картинах Бёклина я поговорю в одном из ближайших моих фельетонов «Листки из записной книжки».[9]

ЛИСТКИ ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ
(Май - август 1900 г.)

Вот она лежит предо мной — моя записная книжка: истрепанная, измятая, в черном клеенчатом переплете, покрытая какими-то желтыми пятнами и подтеками. Два месяца она болталась у меня в мешке за спиной, пропитываясь моим потом под лучами итальянского солнца и промокая в потоках альпийских дождей и водопадов. На ней есть и капли от девственного снега Эцтальских глетчеров, и пятна от прозрачных волн Коринфского залива, посыпанные мраморною пылью Акрополя.

Между ее страницами лежат альпийские розы, сорванные на склонах Ортлера,[1] кипарисная ветвь с виллы Адриана,[2] лавровая веточка с могилы Шелли,[3] сорная травка, выросшая между мраморных плит театра Диониса,[4] веточка какого-то вьющегося растения, с очень тонкими вырезанными листочками, которым был обвит старый фонтан на вилле д'Эсте,[5] и, наконец, пыльная ветка оливы, выросшей на склонах Афинского акрополя.[6]

С начала и до конца она исписана лиловым ализариновым карандашом; тут нет последовательного дневника: всё отдельные фразы, мысли, слова... Кое-где записи расходов. Маленькие стихотворения, начатые и неоконченные...

Существуют такие «волшебные китайские цветы»: это маленькие черные, деревянные палочки. Но стоит их только бросить в блюдечко с теплой водой, как они сейчас же начинают распускаться в красивые разноцветные цветы и фигуры.

Так же и эти неразборчивые лиловые арабески в моей записной книжке: стоит только одному такому значку попасть в мою голову — и он начинает сейчас же распускаться

в блестящие, ослепительно яркие картины, такие яркие, что я жмурюсь от их света и блеска и сердце мое охватывает старое знакомое чувство, которое прекрасно поймет каждый бродяга.

Сумею ли я зафиксировать вас на бумаге, мои «волшебные китайские цветы»?

На первой странице такое стихотворение, написанное еще зимой в городе:

Душно в комнате! Как только
Снег растает над лугами, –
Закажу себе ботинки
С двухдюймовыми гвоздями.

Приготовлю «Lederhosen»*,
Альпеншток с крюком из рога,
«Rückensack» себе достану,
Колбасы возьму немного.

И лишь первый луч заглянет
В запыленное оконце –
Набекрень надену шляпу,
Порыжелую от солнца.

И пойду себе я в горы
С неизменным красным гидом,
Поражая и пугая
Всех прохожих диким видом.

Побегут за мной мальчишки
Восхищенною толпою –
(Я люблю быть популярным,
От читателей не скрою).

А когда, минуя город,
Я один останусь в поле,
А кругом засвищут птицы,
Запоют ручьи на воле,

* Штаны из кожи (*нем*.).

Затяну я тоже песню,
Откликаясь птичкам дальним,
Хоть отнюдь не обладаю
Я талантом музыкальным.

Хоть ни разу верной ноты
Я не взял... Но вот привычка:
Если я один останусь,
То пою всегда, как птичка.[7]

Дальше идет несколько афоризмов:

«В путешествии количество истраченных денег обратно пропорционально количеству полученных впечатлений».

«Из всех пяти чувств во время путешествия самую главную роль играет осязание: для того, чтобы хорошо узнать какую-нибудь страну, нужно ощупать ее вдоль и поперек подошвами своих сапог» и т. д. [8]

На последнем листке горделивая заметка:

«Итого всё путешествие от Москвы до Севастополя через Вену, Мюнхен, Милан, Геную, Флоренцию, Рим, Неаполь, Бриндизи, Патрас, Афины, Константинополь со всеми побочными расходами обошлось в 170 рублей».[9]

Но вот, наконец, мои лиловые иероглифы:

29 мая. Вена. Собор св. Стефана...[10] Ну, распускайтесь же, расцветайте, мои китайские палочки!

...Сумрак старого готического собора. После солнечного блеска и уличной пестроты глаз с трудом различает паутину скрещивающихся арок и колонн. Я сижу на почерневшей деревянной скамье. Ухо отдыхает от грохота экипажей в этой тишине и только позже, как и глаз в этом сумраке, начинает различать звуки органа. Они властно подхватывают душу и уносят ее не сквозь пространство, а сквозь время.

Всё наполнено, всё дрожит этими широкими плывущими звуками, которые застывают между стен собора в виде разноцветных стекол.

Слегка выделяясь, во мраке видны
Пилястры, карнизы, оконца,
И только розетки сверкают вверху,
Как два фиолетовых солнца.

Висят разноцветные нити лучей,
На сводах дрожащие пятна,
Весь сумрак какой-то прозрачный, цветной,
Таинственно-тихий, понятный...
А в окнах там целый особенный мир
Готических старых соборов –
Вся эта гармония красок, цветов,
Фигур, переплетов, узоров...[11]

Невольно проникаешься этим стройным, законченным миром средневековой веры. Целый мир – свой собственный, красивый, всеисчерпывающий мир, не имеющий ничего общего с действительными миром и его законами, создал себе здесь человек. Он отделен от другого мира этими разноцветными стеклами, этими созданными фантазией человека картинами, которые не пропускают в него ни одного простого белого луча солнца, ни одной логической мысли, не преобразив их в разноцветные тени и полосы своей фантазии, своей веры.

Credo, quia absurdum!*

Это было, может быть, самое смелое слово, брошенное человеком в лицо истин.

Но какой прекрасный, законченный мир!

Вот они, эти застывшие кристаллы средневековой мысли. Человеческие волны залили европейские низменности. Потом волны эти сбежали и заменились новыми, но от них остались эти кристаллы. У нас есть наша кристаллизованная русская сказка – собор Василия Блаженного**, а в Европе кристаллизованное средневековье – готические соборы.

Готика зародилась в XI веке во Франции и развилась в течение двух столетий в полном блеске. Огромная и могучая ветвь ее переброшена была в Германию, но там она потеряла уже свою удивительную тонкость и грацию, которые можно найти только во Франции, и даже не в Notre Dame, а в маленьких церквах Парижа: St. Chapelle, St. Germain l'Auxerroi, St. Germain des Près и особенно в Реймском соборе.[12]

* Верю, потому что нелепо! (*лат.*)

** Basil de Farceur et Notre Dame d'Ivre <Василий Шут и Богоматерь Хмельная, – *фр.*>, как называют французы московские святыни, сами искренно удивляясь при этом таким странным святым. (*Примеч. Волошина*).

Только там понимаешь всю эту музыку стекол, музыку красок во всей ее красоте – это старое, забытое, потерянное для нашего времени искусство. В Германии оно уже вырождается в отдельные фигуры на стеклах и утрачивает всё свое красочное обаяние, но во французской готике фигуры сами по себе безобразны и не играют еще главного значения – всё в музыке – в сочетании красок.

В Италию готика перекинулась слабым ростком. Ее принесли туда францисканцы. В Ассизи она еще полна северным духом, но на тучной почве Ломбардии она распустилась только одним, совсем изменившимся под итальянским солнцем, но все-таки дивно-прекрасным беломраморным цветком, который уже не дал из себя оплодотворяющих семян. Но от св. Франциска потянулась другая зеленая и свежая ветвь, которая через два века выросла в иное, еще более крепкое и широколиственное дерево – от него пошел Джиотто и первое Возрождение. Но истинная итальянская готика воплотилась не в камне, а в слове. Самый великолепный готический собор в Италии – это «Божественная Комедия».[13]

Тут тот же средневековый символизм формы: терцины, отчеканенные, острые и легкие, стремятся кверху, как бесчисленные стрелки и пилястры, образы и сравнения отливают всеми переливами цветных стекол; смутные, блуждающие тени ада освещаются багровыми и фиолетовыми лучами фантазии, проникающей сквозь узкие стрельчатые окна средневекового миросозерцания; в плавных и сильных созвучьях тосканской речи слышатся звуки органа и отголоски мелодий Палестрины, а весь план, или скорее «распределение масс», с их ритмичностью формы, заканчивающей каждый из трех отделов одним и тем же стихом, невольно заставляет отождествить этот «голос десяти молчащих веков» с готическим собором.

В готике есть что-то растительное – органическое. Я долго рассматривал кафедру в соборе св. Стефана, сплетенную из бесчисленных каменных веточек, разошедшихся от одного ствола, и мне казалось, что я рассматриваю жилки дубового листа.

Внизу колонны, у которой стоит эта кафедра, полуоткрытое маленькое каменное окошечко, из которого выглядывает до пояса человеческая фигура. Это подпись строителя собора.

Раннее утро. На палубе еще пусто. Наш пароходик энергично режет неудержимо стремящиеся вперед струи Дуная.

В песне правда, а в сказке быль.

«Тихий Дунай» русских песен весь покрыт водоворотами, а «Der blau Donau»* немецкой поэзии оказывается скверно-грязно-желтого цвета.[14] Здесь, между Линцем и Веной, Дунай с обеих сторон сдавлен горами. Налево – отроги Альп, направо – Богемская группа. Осыпи и обрывы розовеют от утреннего света. Сочная зелень лесов, сады, виноградники, маленькие немецкие городки с остроконечными церквами – наивные, мирные, старые; монастыри, разоренные разбойничьи гнезда на горах...

В записной книжке начинает складываться стихотворение.[15]

Свежий ветер. Утро. Рано.
Дышит мощная река...
В дымке синего тумана
Даль прозрачна и легка.

В бесконечных изворотах
Путь Дунай прорезал свой
И кипит в водоворотах
Мутно-желтою волной.

Уплывают вдаль селенья.
Церкви старые видны,
Будто смутные виденья
Непробудной старины.

И душа из тесных рамок
Рвется дальше на простор...

---

* Голубой Дунай (*нем.*).

Вот встает старинный замок
На скалистом кряже гор.

Эти стены полный ласки
Обвивает виноград...
Как глаза античной маски
Окна черные глядят

И рисуется сурово
Стен зловещий силуэт,
Точно мертвого былого
Страшный каменный скелет...

Ко мне подходит молодой человек, по костюму рабочий, и вступает в разговор.[16] Он говорит на местном австрийском наречии, я говорю по-немецки вообще скверно, и мы в течение нескольких минут тщетно стараемся поддержать разговор и наконец умолкаем. Мой собеседник смотрит на меня с отчаянием и наконец произносит:

«Вы, вероятно, берлинец, что я вас совсем не могу понять?»

Это удивительная особенность путешествий по Германии: достаточно просто не уметь говорить по-немецки, чтобы вас сейчас же приняли за немца, только из другой части Германии.

Да вообще знание языков вовсе не так уже необходимо для путешествия, как кажется.

Для того чтобы прожить в Париже, например, вполне достаточно знать только два слова: monsieur и madame. Если научиться их произносить как следует, то вас будут принимать за коренного парижанина.

Положим, вам нужно что-нибудь купить. Вы заходите в магазин, приподымаете шляпу и говорите: «Madame!»

Это значит «здравствуйте!».

Продавщица кивает вам головой и отвечает: «Monsieur!»

Затем она уже с новой интонацией спрашивает: «Monsieur?»

Это уже значит: «Что вам угодно?»

Вы показываете на нужную вам вещь и предупредительно любезным тоном говорите: «Madame».

Она вам подает вещь, разумеется со словами «Monsieur».

Тогда вы спрашиваете: «Madame?»

Она называет вам цифру и говорит: «Monsieur». Вы платите деньги и уходите, приподнимая шляпу со словом «madame!», на что она, разумеется, опять отвечает вам неизбежным: «Monsieur!»* Если вы будете держаться такого метода разговора, то вас всякий сочтет за француза. Но беда вам, если вы захотите, не зная французского языка, изъясниться подробнее: французский язык создан для каламбуров, которые так и просятся на язык особенно тем, которые не умеют говорить по-французски.

Однажды во время одной из больших рабочих демонстраций в Париже я вмешался в толпу вместе с одним приятелем – русским. Это было время процесса Деруледа,[17] страсти были приподняты, толпа пела разные куплеты по поводу героев дня и встречала каждого католического священника криками:

«A bas les calottes!»**

Настроение толпы было очень заразительно, и мы тоже подхватывали на лету остроты и восклицания и повторяли их. И вот в минуту общего затишья мой спутник, увидев на другом конце улицы пробиравшуюся черную продолговатую шляпу, рявкнул на всю площадь:

«A b-b-bas les culottes!!!»***

Я никогда не слыхал тона более убежденного и горячего, чем тот, которым было произнесено это требование. На минуту толпа оцепенела. Казалось, даже парижским рабочим это требование показалось чересчур радикальным... Но потом грянул взрыв гомерического хохота, а две стоявшие рядом с нами парижанки заметили моему спутнику, что, не

* К словам «bonjour» и «adieu» необходимо надо прибавить «monsieur» и «madame», иначе же это считается грубостью. В большинстве же случаев «bonjour» и «adieu» совсем опускаются. (*Примеч. Волошина*).

** Долой попов (*фр.*).

*** Долой штаны (*фр.*).

зная французского языка, никак нельзя принимать активное участие в политических движениях, не рискуя сделаться чересчур радикальным...

* * *

Уж поздно под вечер приехал я в Кёльн.
Там слушал я Рейна журчанье,
Там воздух немецкий мне веял в лицо...
И это имело влиянье
На мой аппетит... Я поужинал там:
Яичницу ел с ветчиною
И жажду свою за столом утолял
Рейнвейна прозрачной струею.
Как прежде, рейнвейн золотистой струей
В зеленом бокале сверкает,
А если ты выпьешь бокал весь до дна,
То он тебе в нос ударяет
И так упоительно колет в носу,
Что с ним бы вовек не расстался...[18]

Эти слова Гейне я могу свободно применить к своему пребыванию в Линце.[19] Садик маленькой старинной гостиницы, с бесконечными переходами, коридорами, галереями и дворами, выходил прямо к Дунаю.

Добродушные горожане с семействами здесь пили дешевое и кислое дунайское вино под сенью старых ветвистых каштанов, а сквозь зубчатые листья нависших ветвей расплавленным серебром струился Дунай, а на другом берегу, облитый луной, белел маленький городок, с остроконечной церковью.

На другой день в окнах вагона мелькнул Зальцбург со своими замками на горах – родина Моцарта и Макарта, этих двух художников, в творчестве которых есть такое же неуловимое созвучие, как и в их именах. Попробуйте закрыть глаза и произнесите эти два имени, прислушиваясь к их оттенкам: вся разница между этими именами только в звуках «ц» и «к». Но какой характер придают им эти звуки. В имени Моцарта блестит полированный паркет аристократических венских салонов конца XVIII века и дрожат звуки старинных клаве-

синов, а в имени Макарта чувствуются тяжелые складки бархата, густые и сочные краски драпировок нестильных гостиных XIX века.

Поезд мчится. Налево мелькает цепь гор, подернутая сизым туманом дождя. Баварская граница осталась сзади. Мелькнуло озеро... Дождь перестал, и проглянуло солнце.

Чувствуется приближение к Мюнхену: всюду пиво, пиво, пиво... Пивные заводы... Бесчисленные вывески около полотна железной дороги, с объявлениями о пиве...

На зеленой траве около кабачков сидят приятно округлые люди, с кружками пива... Вот, наконец, городские предместья. Вдали мелькает колоссальная статуя Баварии, которая что-то с торжеством держит в высоко поднятой руке... кажется, тоже кружку пива.[20]

Добродушный немецкий паровозик прибавляет шагу, усердно пыхтит и несется между бесконечных путей и вагонов, точно и его тоже ждет на станции хорошая кружка пива.

Вот единственное, между прочим, в чем немецкие железные дороги совершенно пасуют перед русскими – это паровозные свистки. Не умеют свистеть немецкие паровозы. То ли дело хороший свисток русского паровоза! В нем есть художественность, настроение... Протяжный заунывный свист глубокою ночью! Ведь в нем так и слышится бесконечная унылая степь, косой дождик, бьющий в скользкие стены вагонов, огоньки затерянной в глуши станции и еще тысячи верст путешествия впереди... А здесь паровоз орет, точно ему на ногу наступили.

В Мюнхене я остановился в «Herberge zur Heimat». Это очень любопытное учреждение, о котором стоит рассказать. В Германии существует так называемый «Deutsches Herbergsverein», который имеет свои отделения решительно во всех городах Германии и во многих городах за границей. В России, между прочим, тоже существуют отделения этого общества в Петербурге, Ревеле, Дерпте и Гельсингфорсе. Всех отделений в Германии 507, а за границей – 42. В каждом таком отделении находится «Herberge zur Heimat» – ночлежный

дом своего рода, гостиница (Hospiz), очень дешевая, чистая и удобная, и, наконец, «Vereinshaus», при котором находятся ресторан, читальня со всеми евангелическими газетами и журналами и залы для собраний общества. Это предприятие полурелигиозное, полукоммерческое.

Каждому одинокому путешественнику, странствующему по Германии с ограниченными средствами и не требующему особенных удобств, можно особенно рекомендовать эти «Herberge zur Heimat». За 30 пфенигов, т. е. на наши деньги немного меньше чем за 15 копеек, вы получаете там кровать с чистым бельем в общей комнате. Если хотите, то вы за эти же деньги можете взять ванну. Вещи свои вы оставляете внизу в конторе под квитанцию. Дом открывается с 8-ми часов вечера, а в 7 часов вас будят звоном колокола, и вы должны уходить, так как на день там оставаться нельзя. Комфорта особенного там нет, но обстановка нисколько не хуже, чем в дортуарах русских казенных закрытых учебных заведений. Ночлежники эти – большинство рабочие и путешествующие бурши. Вообще публику туда пускают с разбором.

В ресторане, обыкновенно находящемся в том же доме, можно получить хороший, совсем домашний и очень изобильный обед из двух блюд за 40 пфенигов, т. е. за 20 копеек.

Во главе такого заведения стоит всегда очень почтенный господин, называющийся Vater'ом.

Гостиницы, находящиеся при этих Vereinshaus'ах, очень комфортабельны, дешевы и безукоризненно чисты, как вообще все немецкие гостиницы.

К иностранцам там относятся с особенной предупредительностью.

Мюнхен – это город картинных галерей, пива, германской старины и греческих колоннад.

Это столица немецкого искусства. С немецкою живописью XIX века можно познакомиться только здесь. Здесь же и центр новейшей живописи: Sezession Aufstellung.[21]

Выставка была открыта, и прежде всего я, конечно, отправился туда. Переходя от одной картины к другой, я сначала и не заметил какого-то странного движения среди публи-

ки, пока один из портье не дернул меня за рукав со словами: «Das ist unser König»*. Обернувшись, я заметил маленького старичка с белой, довольно длинной бородой, тронутой кое-где желтизной, серыми волосами на высоком, морщинистом лбу, в золотых очках и довольно потертом черном сюртуке, который, как у всех немецких профессоров, морщился поперечными складками в талии. Это был Луитпольд, принц-регент Баварский. Он был без свиты, и скорее всего его можно было бы принять за немецкого профессора, каковым он, положим, состоит и на самом деле, так как он, как известно, считается одним из лучших окулистов в Европе и продолжает практиковать, несмотря на свои королевские обязанности, исполняемые им уже второе царствование.

Он быстро переходил от одной картины к другой и, наконец, остановился перед огромной мраморной статуей, изображавшей его самого в средневековых доспехах, закованного в латы, с необыкновенно величественной и воинственной физиономией. Мне казалось, что седой старичок в потертом сюртуке был совсем уничтожен видом этого средневекового витязя, на которого он смотрел с каким-то испуганно-смущенным видом.

Es war eine schöne Szene!**

Дальше в моей записной книжке значится такая краткая заметка: "Neue Pinakothek"[22] – Сегантини, Габриэль Макс»...

Перед моими глазами с ослепительной яркостью встают две картины: два типа искусства.

Вероятно, до всякого русского обывателя, сколько-нибудь интересующегося живописью, доходили смутные отголоски какой-то «новой живописи», каких-то новых «приемов». Вероятно, ему попадались и разные слова: «Импрессионизм, плэн-эр, прерафаэлизм, пунтуалисты» и т. д., которые он все обобщал под общим названием «декадентства». Иногда на русских художественных выставках он натыкался на стран-

---

* Это наш король (*нем.*).

** Это была прекрасная сцена! (*нем.*)

ные картины, в которых он ничего не мог разобрать, кроме каких-то бесформенных пятен или какой-то разноцветной чешуи продолговатых мазков. Такие картины он принимал за личное себе оскорбление и начинал ругаться, а в конце сформулировал свое негодование неизменным словом «декадентство».

Еще в 30-х годах во Франции началось освободительное движение живописи (собственно пейзажа), вырывавшейся из лап академизма. Нашлись люди, которые утверждали, что деревья следует писать не коричневой, а зеленой краской, что нужно писать предметы не в искусственном освещении темной мастерской, а на вольном воздухе (Plain'air), что воздух – это та прозрачная среда, которая дает предметам их окраску, что следует писать предметы не такими, какими они есть, но такими, какими они *представляются* (импрессионизм)*. Это всё уже общеизвестные и общепризнанные истины, которые неизвестны пока еще только русской публике, благодаря полному отсутствию у нас художественной критики.

На это движение, между прочим, сильно повлияла японская акварельная живопись с ее легкими прозрачными тонами. Когда у искусства явились новые задачи, то невольно должны были создаться и новые технические приемы изобразительности.

Приемы пунтуалистов и являются таким новаторством живописи. Их идея основана на том физиологическом законе, по которому несколько разноцветных точек, поставлен-

---

* Позволяю себе привести следующий рассказ Рёскина: «Когда Тернер был молод, он иногда бывал добродушен и показывал другим то, что делал. Однажды он рисовал вид Плимутской гавани; за милю или за две стояли два корабля, освещенные сзади. Тёрнер показал рисунок морскому офицеру, и морской офицер с удивлением и вполне основательным негодованием заметил, что у кораблей не было пушечных портов. «Да, – сказал Тёрнер, – конечно, их тут нет. Если вы взойдете на Моунт Эджекомб и увидите корабли на фоне заката, вы не различите пушечных портов» – «Но все-таки, – продолжал кипятиться морской офицер, – вы ведь знаете, что они там есть». – «Да, – отвечал Тернер, – я это прекрасно знаю, но я рисую то, что вижу, а не то, что знаю».

«Это закон всякой хорошей художественной работы, даже более – для художника в конце концов вредно и нежелательно знать то, что он видит перед собою», – прибавляет Рёскин.[23]

ных рядом на известном расстоянии, смешиваются в глазу у зрителя в один цвет. Этот способ «смешения цветов» значительно совершеннее способа «смешения красок», так как в природе происходит именно процесс смешения цветных лучей в глазу. Благодаря ему является возможность передать и трепетанье воздуха и чистоту красок, между тем как при смешении красок каждый цвет неизбежно приобретает немного грязноватый оттенок.

Обо всем этом я слышал и раньше и видел несколько нелепых картин, покрытых разноцветными червяками, но обращал на это мало внимания и сериозного значения этому для искусства не придавал.

И вот в Мюнхене, скитаясь по бесконечным залам Новой Пинакотеки, я неожиданно остановился, как ошеломленный, пред одной громадной картиной. Кругом висели сотни больших и маленьких пейзажей лучших германских мастеров, но сравнительно с этой картиной они казались совершенно плоскими, безжизненными и условными.

Мне казалось, что я вижу не картину, а просто окошко, прорубленное в стене, сквозь которое видна горная пашня высоко в горах. Два быка тащат плуг, подымая борозды черной блестящей жирной земли. Яркая альпийская трава... На близких невысоких склонах лежит снег. Небо темное, странное, непривычное, как всегда на больших высотах. Но дело в том, что это была не картина, а сама действительность. Краски не были неподвижными, а переменялись и блестели; тонкие струйки теплого воздуха не переставая переливались, трепетали, и черные борозды пашни дрожали от их движения. Это было что-то такое ослепительно-яркое, живое, чуждое условности, точно в темную душную комнату сразу брызнули яркие лучи солнца вместе со свежим степным воздухом.

Это была картина Сегантини[24] – известного итальянского художника французской школы, который умер полтора года тому назад в Альпах, не успев окончить своей последней громадной картины из горной жизни.

Сегантини является лучшим и самым совершенным представителем современных пунтуалистов.

Как раз против этой громадной картины Сегантини висела другая очень маленькая и незаметная картина, мимо которой я прошел несколько раз, не обратив на нее внимания. Потом я как-то случайно остановился против нее и увидел что-то, что заставило меня вглядеться в нее пристальнее.

Это была девушка – очевидно больная. Она полусидела в кровати, закрытая до пояса белой простыней, в белой мягкой рубашке. Голова ее была повязана белым платком. На коленях ее лежало распятие, и она глядела на него, сжав виски обеими руками, странным глубоким взглядом, в котором было и болезненное недоумение, и ужас, и страдание... Это была очень молоденькая девушка с мягкими красивыми чертами, с матово-бледным, бархатистым цветом лица. «Умирающая... безнадежно больная?» – мелькнуло в голове...

Я прошел... Но этот мучительный загадочный взгляд мешал мне рассматривать другие картины. Я снова вернулся к ней. Казалось, картина уходила вглубь, и чем глубже погружался я в эти темные кроткие глаза с их странным выражением, тем сильнее и неотразимее покоряла меня красота этого странного взгляда. И вдруг я заметил маленькую подробность, которая сразу объяснила мне всё непонятное выражение ее глаз: на белом платке, которым была обвита ее голова, я заметил легкие следы крови, а на ее прозрачных руках с голубыми жилками два маленьких красных пятнышка очень бледных, чуть заметных, – стигматы!

Это была знаменитая картина Габриэля Макса: «Катэрина Эмерих».[25]

После этой картины я уже не мог смотреть на что-нибудь другое... Думать о том, как написана эта картина и какие технические приемы были употреблены для передачи этих белых тонов рубашки и одеяла, было бы в этот момент оскорблением для нее.

Техника играет великую роль в искусстве, и в технике могут быть такие же гениальные мастера, как и в том соединении чувства, мысли и техники, которое создает произведения, подобные этой картине Габриэля Макса.

Но техника только тогда будет вполне совершенна, когда ее не будет совершенно заметно, потому что это только орудие для передачи мысли и настроения: орудие великое, важное и могучее, которым великий художник должен владеть так же, как виртуоз пальцами своей руки. Поэтому если при мне говорят: «Какая блестящая техника у этого музыканта!» – то я знаю уже заранее, что его игра не произведет ни малейшего впечатления, а если я сам останавливаюсь пред картиной и начинаю прежде всего рассматривать ее колорит, мазки и краски, то это значит, что, хотя, может быть, картина и гениальна в смысле разрешения какой-нибудь новой задачи живописи, но она все-таки не истинное произведение искусства, а только материал, подготовляющийся для будущего великого мастера.

Истинное произведение искусства должно захватывать до такой степени, чтобы нельзя было в первый момент отдать себе отчета, видите ли вы его, или слышите, или нюхаете, или едите.

Ущелье... Страшное, темное, с отвесными каменными стенами, в которых загадочно и страшно темнеют какие-то темные щели или норы...

Оно, пожалуй, похоже на ущелье Рейса около Чертова моста,[26] но гораздо мрачнее, величественнее, таинственнее. Ни кустика, ни деревца. Всё жесткие изломы камней и отвесные стены. На верху темные грозовые тучи, а внизу бешеной пеной хлещет полузадушенный, обезумевший от страха и ярости поток, чрез который переброшена тоненькая дуга старого каменного моста – узкого, покрытого сырым мхом и плесенью. По тропинке, прилепившейся с краю скалы, пробираются маленькие люди. В каждом их движении чувствуется безумный, панический ужас. А между тем из глубины темной впадины выползает длинная тонкая шея огромного дракона, и, пригибаясь к дороге, медленно поводит по воздуху своей странной, зубатой полузмеиной головой.

А маленьким человечкам непременно надо пройти мимо этой страшной головы... Как уцелело здесь это фантастическое чудовище? Почему появилось оно здесь в этом ужасном ущелье, в котором есть что-то первозданное, стихийное?

Невольный ужас охватывает, когда смотришь на эту странную картину Бёклина, висящую в Мюнхене в галерее графов Шак. Она носит название «In Bergen wohnt der Drachen alte Blut» — «В горах живет старинный род драконов».[27]

Эта картина очень характерна для художественного творчества Бёклина и для того рода фантастики, который он разработал так тщательно и так сильно.

В Берлинской национальной галерее висит портрет Бёклина в молодости,[28] написанный им самим. Это еще молодой человек, с темной вьющейся бородой, в рабочем костюме, с палитрой в руках. Голова его немного наклонена набок, а сзади из мрака выделяется фигура смерти — скелет, наигрывающий у него над ухом на скрипке какую-то веселую бравурную мелодию, судя по напряженным движениям его костлявых пальцев.

В глазах молодого Бёклина тревожное, лихорадочное внимание... Его рука с кистью приподнимается, — он уловил эту странную мелодию смерти и сейчас занес в красках на полотно.

В этом портрете лучшая оценка и лучший анализ всего его творчества: всю свою жизнь Бёклин прислушивался к странным и таинственным мелодиям настроений, звучавших у него в душе, и воплощал их в красках и образах.

Вспомните его «Лесную тишь».[29]

Из-за неподвижных, молчаливых стволов деревьев, между которыми пробиваются косые лучи солнца, осторожно ступая по мягкому мху, выходит странное сказочное животное — единорог, на спине которого сидит девушка. Лошадиные ноги его обросли клоками длинной шерсти, а большой круглый глаз смотрит дико и испуганно. Кажется, стоит хоть треснуть маленькой веточке в лесу, и это странное виденье моментально исчезнет, как будто его и не существовало.

Почему это «Лесная тишь»? Не знаю и объяснить не могу. Но в картине действительно чувствуется это таинственное, глухое, жуткое молчание старого леса в яркий солнечный день.

Таков и «Остров мертвых».[30] Из черных, тяжелых глянцевитых волн неведомого моря поднимаются отвесные голые скалы маленького острова, между которыми неподвижно стоит группа траурных кипарисов. Между ними виднеются остатки каких-то белых памятников или зданий. Над островом нависло темное, низкое, пасмурное небо. К полуразрушенной пристани бесшумно подплывает маленькая черная лодка, в которой стоит загадочная белая фигура, странно выделяясь в надвигающихся сумерках...

Но вот Смерть еще ближе наклоняется над ним со своей скрипкой, и таинственно-ужасные звуки переходят в бесконечно-грустную певучую элегию...

По синему небу несутся белые истрепанные облака. Кипарисы гнутся под сильными напорами ветра. Между зеленью сиротливо белеет мраморная вилла; осенние листья несутся по воздуху. Мелкие волны слабо бегут по защищенному заливу, и в стене над водой чернеет темная арка с нависшей зеленью. Прислонясь к стене, стоит стройная женская фигура, закутанная в легкое темное покрывало, которое треплют унылые порывы ветра. «Осень... Осень идет»... поет ветер. «Осень»... Скрипят старые кипарисы... «Осень»... шелестят сухие листья...

«Осень идет»... слышится в этих грустных аккордах красок полуразрушенной «Виллы у моря».[31]

Скрипка Смерти звучит всё торжественнее и переходит в певучий церковный мотив, прерываемый безумными воплями нечеловеческого отчаяния, как в первых аккордах Бетховенского похоронного марша...

В синеватых прозрачных сумерках вечера, на белой холодной мраморной плите с просвечивающими жилками лежит Он, снятый, омытый, недвижимый, холодный... Его мать только теперь допустили к Нему, и она бросилась к Нему на грудь, прильнула губами к Его холодному, окоченевшему, израненному лбу, и тут только впервые охватило ее ужасное сознание смерти, и она, в ужасе закрывая глаза одной рукой, а другой делая инстинктивное отталкивающее движение,

с нечеловеческим криком отшатнулась от этого чужого, не знакомого ей трупа.

«Pietà» Бёклина[32] не картина, а раздирающий вопль отчаяния. А Смерть все играет на своей скрипке, склоняясь над его ухом. И смычок прыгает всё живей и живей. И меркнут звуки страдания и ужаса пред ликующими звуками жизни и солнца, перед вольной фантазией античного грека.

На горе среди роскошной природы анахорет, склонившись перед деревянным крестом, хлещет себя веревкой по обнаженным плечам. Какой жалкой и бессмысленной кажется эта фигура человека среди ликующей праздничной природы под лучами торжествующего солнца.

Прочь бледные тени северной фантазии – Смерть играет мелодию жизни, солнца и юга!

3-го января 1901 года Смерти, наконец, надоело развлекаться музыкальными упражнениями, и она вступила в отправление своих действительных обязанностей...[33]

Франц Штук несомненно является продолжателем, но ни в каком случае не подражателем Бёклина. Он меньше музыкант, меньше колорист, но в нем больше необузданной физической силы и больше психологии.

Из его картин, виденных мною в Мюнхене, только одна ярко встает предо мной каким-то тяжелым мучительным кошмаром. Это его «Война».[34]

Бесконечная гладкая равнина, от края и до края усеянная белыми обнаженными человеческими телами, окоченевшими в самых ужасных судорожных позах страдания. Они тонут в темном кровавом болоте. Сумерки. Небо темное, покрытое сплошь свинцовыми тучами, и только на горизонте красная полоса заката. По этому полю едет всадник. Бессмысленно уродливая голова его лошади, с высунутым языком, черным силуэтом, резко выделяется на красном фоне заката. Лошадь выбилась из сил и с мучительно терпеливым напряжением вытаскивает ноги, которые глубоко вязнут в этой багровой топи, насыщенной человеческой кровью. Всадник с каменно-бесстрастным лицом, совершенно

обнаженный, сидит на своем коне, не видя и не глядя на эти трупы и на это кровяное болото.

Из Мюнхена я выехал в Обер-Аммергау, где присутствовал на представлении мистерий, описание которых см. первый номер «Русского Туркестана» за 1900 год.[35] А из Обер-Аммергау я уже вышел пешком, с мешком за спиной, по направлению к Иннсбруку, чтобы, пересекши Тирольские Альпы, спуститься в Италию к северной оконечности озера Комо.

* * *

Италия!.. Рим!..

В истории человечества существуют слова, обладающие странным, могучим обаянием.

В течение двух тысяч лет слово «Рим» звучало для человечества именем силы, власти и всемирного господства.

Что у него было своего собственного, самобытного? Он все брал у других народов, у других цивилизаций. В идейном отношении он был тем же разбойничьим гнездом, что и в государственном.

Но у него была странная, таинственная способность придавать похищенным у других национальностей идеям великую жизненную силу. Это была лаборатория, из которой каждая идея, переработавшись в ней, выходила вооруженной всеми средствами для борьбы за всемирное владычество.

Рим брал идеи национальные, но отдавал их человечеству «всемирными идеями».

Он впитал в себя идеи двух блестящих народов древнего средиземного мира: Греции и Иудеи.

Как удивительно то, что оба эти народа взяли всё, что составляет их вечную историческую заслугу, из одного и того же источника – из Древнего Египта – этого праисточника и изобретателя всех европейских идей.

Евреи заимствовали у египетских жрецов тайну неведомого Бога и религиозные легенды, а греки – искусство,

философию и зачатки математики. В этом – характеристика обеих национальностей.

Египтяне с ненавистью смотрели на евреев, похитивших их главное сокровище, грекам говорили отечески-покровительственно:

«Вы, греки, еще совсем дети!»[36] – и при этом полусерьезно, полушутя рассказывали им не то быль, не то сказки...

Кто видел статую «Писца» или деревянную фигуру «Сельского старшины»,[37] тот поймет, сколько греки взяли у египетского искусства.

«Семя аще не умрет, не принесет плода».[38] Мысль должна погибнуть, как школа, чтоб принести плоды.

Как государство, так и школа – это просто один фазис в развитии идеи: то же, что протекционизм в торговле.

Слабый, неразвившийся драгоценный зародыш идеи окружается жестокой непроницаемой скорлупой: законами, штыками – всем тем, без чего он неизбежно погиб бы, не успевши развиться.

Если идеи сильны сами по себе и развиваются быстро и сильно, то кора государства не успевает нарасти и быстро спадает.

Но если идея слаба и ничтожна, то грубая физическая сила, охраняющая слабый зародыш, становится крепка и несокрушима, как персиковая косточка.

Такая кора составляла основу древнего республиканского Рима. Греция и Иудея, где развитие идеи совершалось с бесконечной интенсивностью, не успели выделить из себя крепкой коры, да и та, которая и была – слабая и разорванная внутренним давлением бунтующих сил, была раздроблена ударами римских легионов.

Тогда, освобожденные от оков государства, национальные идеи покорили Рим.

Тот день, когда стены олимпийского цирка потряслись ликующими криками толпы, приветствовавшей Фламинина,[39] и тот день, в который добродушно улыбающийся, завитой и раздушенный, толстенький Тит въезжал с триумфом в сожженный, разрушенный, обезумевший в последней борьбе Иерусалим,[40] – были днями самых страшных ударов Риму –

несравненно более сильных и решительных, чем поражение при Каннах.[41] Против своей воли с ужасом всасывал Рим, как сухая губка, хлынувшую к нему греческую и еврейскую культуру. Греция покорила Рим философией и искусством, а Иудея покорила его христианством.

Когда внутренние силы проели насквозь ту скорлупу, которая казалась несокрушимой, тогда германские варвары кинулись на добычу, но сами были потоплены в потоках христианства, хлынувшего на них из пробитой бреши.

Этот великий потоп католичества продолжался десять веков, а когда вода начала спадать и показались на свет первые остатки античного мира, то мраморные зерна греческого искусства, сохранявшиеся под толстым слоем земли в почве Древнего Рима, пустили из себя мраморные и красочные побеги, и среди убегающих и звенящих ручьев спадающего половодья расцвел новый цветок, новая весна человечества – Возрождение.

С этого момента в душе европейца неотразимым обаянием красоты засияло новое слово: «Италия».

Маленькие итальянские городки эпохи Возрождения, старые, красивые, милые, обвитые зеленью, с толстыми крепостными стенами, узенькими уличками; красивые молодые художники с длинными волосами, работающие в своих мастерских; монастыри с их таинственностью и бесконечным спокойствием, пестрая средневековая толпа, веселые приключения и анекдоты Бокаччио,[42] борьба во имя Новой красоты, возникающей из недр земли, гуманизм, борьба партий в маленьких городках, пышность папского двора, фрески Ватикана, музеи Флоренции, восемнадцатый век с его упадком, грацией и великолепными виллами римских аристократов – всё это, вычитанное из книг и украшенное воображением, возникало в уме моем при слове «Италия».

Потом вставали другие тени – тени XIX века: скорбная, благородно прекрасная голова Маццини, легендарно громадная и простая фигура Гарибальди, мечтательно отважная тень Пизакане, а за ним другие бледные окровавленные тени итальянского Risorgimento:[43] Медичи, Орсини, Марнара,[44] Саффи...

И тут уже вставал пред глазами другой Рим – Рим художников: Рим красивых албанских крестьянок, транстеверинок,[45] развалины водопровода, ленивые фигуры быков, остатки форума и Колизея...

В Италию ведет много дорог через Альпы.

Дорога из Мюнхена на Иннсбрук, а оттуда на Триен[46] и по берегам Гардского озера, самого синего из всех итальянских озер, в Верону, освящена итальянскими путешествиями Гете и Гейне[47]. Но там уже проложена железная дорога, а мне хотелось пройти из Мюнхена пешком через Альпы по неизвестным диким горным тропинкам, так, как когда-то ходили в Италию германские паломники, с мешком за спиной, с палкой в руках. Поэтому я остановился на пути через Партенкирхе, Эцталь, Виндгигау и Стельвио.

Ухожу от вас я в горы,
Где живут простые люди,
Где свободный веет воздух
И дышать свободней груди!

В горы, где синеют ели,
Звонки, зелены, могучи,
Воды плещут, птицы свищут
И по воле мчатся тучи![48]

Я выхожу из Обер-Аммергау с толпой баварских крестьян, возвращающихся по домам с представления мистерий. Они все в тяжелых, подкованных гвоздями с трехугольными шляпками башмаках; мужчины в коротких панталонах, шерстяных чулках и с голыми коленами. На всех зеленые тирольские шляпы с полуопущенными полями и великолепными перьями. Перо на шляпе – это предмет гордости для каждого мужчины. Их осматривают и оценивают с видом знатоков. Особенное внимание привлекает старик с великолепным орлиным пером на шляпе, которое он с гордостью показывает остальным и оживленно рассказывает, как он достал его.

Бедная моя тирольская шляпа с перьями! Ее совсем не оценили здесь, в Ташкенте. Даже больше – ее не поня-

ли. Однажды, когда я проходил по улице, меня остановила совершенно неизвестная мне дама и каким-то испуганным голосом сказала:

«Послушайте... у вас перо сзади...»

– Да... ведь это же тирольская шляпа.

«Ах, извините пожалуйста! Я думала, что вы на базаре были и там над вами подшутил кто-нибудь».

Я ночевал в Партенкирхе[49] и на другой день должен был перейти тирольскую границу.

К югу над Партенкирхе возвышается крутой кряж гор, который отделяет Баварию от глубокой долины Инна и Иннсбрука. Так как дорога через ущелье Партнахкламма и через перевал «Blaue Dumpen» была еще завалена снегом, то мне пришлось идти в обход через Эрвальд[50].

Я долго шел густым лесом по узенькой тропинке между скал, обросших мхом, и вдруг лес расступился, и глубоко внизу в широкой котловине, крутые склоны которой были одеты густым лесом, лежало мутно-зеленое озеро, в котором отражались противоположные склоны гор. Над ним высоко над окружающими холмами, как темная грозовая туча, серела огромная масса Wildspitze,[51] спускавшаяся сюда одной отвесной стеной. Это была Eibsee.[52]

Тропинка, проложенная по крутому склону в густом лесу, спустилась до самого берега, к неизбежному ресторану, около которого стояли неизбежные англичанки и смотрели в подзорную трубу на Wildspitze, и потом снова стала круто подниматься в гору по склонам противоположного берега, по которому проходила тирольская граница. Это была широкая просека, идущая вниз под гору, где виднелось озеро. Посреди ее стоял столб с черным австрийским двуглавым орлом, и кругом не было ни признака какого-нибудь строения и какой бы то ни было пограничной стражи. Поставив одну ногу в Австрию, а другую в Баварию, я несколько минут наслаждался своим интернациональным положением и, наконец, окончательно переступил тирольскую границу.

* * *

Деревянные домики с широкими, насупившимися крышами; низкие светлые комнаты деревенских гостиниц с бесконечным количеством маленьких окон, часто и тесно насаженных по всем трем наружным стенам, деревянные резные стулья на длинных расходящихся ножках, склоны гор, круто спускающихся в широкую долину, покрытые ярко-зеленой мелкой травой или густыми лесами; маленькие белые остроконечные церкви... Вот первые впечатления Тироля. Таким он и представлялся мне раньше.

И вот я свободен! Весь мир предо мной.
И всюду мне вольная воля.
С ликующей песней, с мешком за спиной
Я шел по долинам Тироля.

На зелени ярких альпийских лугов
Красивые церкви белели,
А выше на фоне сияющих льдов
Синели зубчатые ели.

«В Италию!» – громко звенело в ушах,
«В Италию!» – птицы мне пели,
«В Италию!» – тихо шуршали кругом
Мохнатые старые ели.

Я шел через мхи в полумраке лесном,
Где сыростью пахло и гнилью,
Где тонкою нитью висел водопад,
Дробясь серебристою пылью.

Я шел сквозь ущелье, где бился поток
О камень холодный и твердый,
Куда опускался огромный ледник
Запачканной мерзлою мордой...

Я шел по сияющим снежным полям,
И празелень льдов вековая
Зияла из трещин. И мертвым кольцом
Лежала пустыня немая...[53]

* * *

Под Гох-Иохом [54] нас застигла гроза на высоте трех тысяч метров.

Длинная и узкая долина Эцталя, впадающая одним концом в широкую долину Инна, другим концом уходит в глухой ледяной мешок Эцтальских глетчеров. Мы шли по ней три дня. Подъем был мало заметен, но казалось, что мы идем всё к северу: становилось холоднее, растительности было меньше, местность делалась как-то проще и угрюмее, деревушки реже. Колесная дорога прекратилась и перешла в узкую тропинку. Мы решили заночевать в последнем селении перед ледниками – в Рофене. Здесь уже кончился пояс деревьев. Осталась только низкорослая альпийская сосна, стелющаяся своими густыми ветвями по зеленой траве, да бесконечные красные потоки альпийских роз (розодендрон), струящиеся по склонам долины. На зеленом склоне горы, которая немного ниже обрывалась в глубокую узкую расселину, на дне которой ревел поток, приютилось пять черных деревянных домиков. Они все как-то присели к земле, широко расставив свои деревянные крыши, укрепленные камнями, торчавшими на них как бородавки. Одно крыло было выставлено дальше другого. У всех у них был такой напряженно-испуганный вид, точно они ожидали, что их сейчас кто-нибудь съездит по шее...

Это был Рофен, крошечная испуганная деревушка, затерянная высоко-высоко в горах под самыми снегами.

Но нас не пустили там переночевать. Тирольцы, сколько я мог заключить из моего слишком кратковременного опыта, не особенно гостеприимный народ. Или они так подозрительно относятся только к иностранцам, но нас нигде не хотели пустить к себе ночевать крестьяне (разумеется, за плату) и отсылали в гостиницы, которые тут в горах иногда бывали сравнительно дороги. Так и здесь, в Рофене, никто из обитателей пяти домиков не согласился нас приютить, говоря, что дальше, около самого ледника перед перевалом есть дом для путешественников. Было еще не поздно, но с гор ползли тучи и моросил дождик.

Мы перешли через расселину по мосту, состоявшему из двух длинных стволов, перекинутых рядом с одного края

на другой, и пошли вверх по узкой тропинке, лепившейся по краю крутой и глубокой долины.

Мы перегнали маленький караван мулов, осторожно ступавших своими тонкими тупыми ножками по размокшей и скользкой земле. Трава исчезла совсем. Кое-где в глубоких долинах лежал снег. Кругом были только мокрые, черные камни. Туча спустилась низко и легла мокрым брюхом в долину. Дождь превратился в ливень, и наступили темные густые сумерки, в которых проносились только серые летучие волны тумана. Домика не было и признака.

Скоро нам преградил дорогу широкий пенистый поток, разбухший от дождя и с шумом тащивший вниз, в черное глубокое ущелье большие камни и щебень. Мы попробовали было подняться выше и пройти над ним по снежному своду, но первый вступивший на этот мост провалился по пояс в самую середину потока. И хотя остальные благополучно прошли по снежному мосту, но оказалось так трудно перебраться через щель, остающуюся всегда между снегом и землей благодаря таянью, перепрыгнув через которую, нужно было взбираться по размякшему крутому откосу балки, что мы перестали пользоваться этими натуральными мостами и стали прямо вброд пересекать все растущие и пухнущие потоки и водопады, опираясь только на палки, чтобы нас не снесло вниз. Мы были так мокры, что терять было нечего.

Наконец домик: каменный, в два этажа, безотрадно-унылый, занесенный с одной стороны сугробами снега. Совсем близко смутные очертания огромного белого глетчера.

Нас приветливо и радостно встретили две тирольки, заведующие домиком. Они проводят тут всё лето одни без мужчин. Зимой дом стоит пустой. Сами они только три дня как пришли сюда из Иннсбрука, и только три дня тому назад прошла через перевал первая партия туристов с проводниками, веревками, кирками и т. д. Вообще же перевал делается проходимым только позже (это было в конце июня).

Мы все трое в первый раз были во льдах, и у нас не было ни проводника, ни веревок.

В домике оставалось только чуточку дров и совсем не было хлеба. Всё это везли сюда мулы, которых мы обогнали

по дороге. Но мулы не пришли в этот вечер. Верно, им помешала гроза. Мы напились горячего красного вина с сахаром и, завернувшись в холодные, но сухие одеяла, легли спать. Было как-то жутко в этом затерянном домике, где-то Бог знает где, в горах среди вечных снегов... В воздухе всё время стоял какой-то непрерывный глухой шум: тут было и бормотанье ветра, и журчанье воды, и рев потока, и что-то сыпалось порой, что-то сразу обрывалось...

Все эти дни по нашему пути то и дело попадались деревянные кресты со скверными рисунками в красках и длинными надписями, подробно изъясняющими, кто и когда и от какой причины погиб на этом месте. Тут были и снесенные потоками, засыпанные лавинами и оборвавшиеся в пропасть... И чем выше мы шли, тем крестов становилось всё больше. Теперь нам почему-то неприятно было вспоминать об этом. А завтра перевал... Проводника тут не достанешь... А вот если б хоть веревку... Ведь путешественники на ледниках всегда связываются веревкой. Но тут оказалось, что все позабыли, как по-немецки веревка. Мы пытались было объяснить тиролькам это понятие иносказательно и говорили:

«Вир воллэн эйнен фэдель... абер нихт эйн фэдель... нихт эйн варэ фэдель, абер эйне зэр, зэр, зэр дикэ фэдель...»[55]

Но тирольки были удивительно непонятливы.

Но наступившее утро было такое светлое и ясное, три ледника с сине-зелеными трещинами так красиво спускались в глубокую котловину под нашими ногами, снег так весело сверкал на спине самого большого и самого близкого глетчера, через который нам предстояло идти, что нам показалось, что мы и без веревки дойдем. Тирольки нам весело сообщили, что только что прошло несколько путешественников с проводниками и что мы их, верно, догоним на глетчере, а что мулы уже недалеко и сейчас придут сюда с дровами и с хлебом.

В воздухе было холодно и пахло снегом и зимой, платье было еще сыро, подкованные каблуки весело стучали по камням, потом захрустел талый снег... Мы скоро взобрались на край ледника и быстро обогнали партию, вышедшую рань-

ше нас. Они шли как следует, связавшись веревками с двумя проводниками. И когда мы, обменявшись приветствиями, быстрым шагом прошли мимо них, то один из проводников, обернувшись назад, сказал, указывая на нас:

«Ну, эти уж бывалые – они скоро дойдут!»

Это было ужасно приятно, и нам казалось, что мы действительно «бывалые».

Но опасности и впрямь никакой не было. Все трещины, правда, были занесены снегом, но снег был плотный, крепкий, так что нога только иногда увязала по щиколку. Теперь подъем был чуть заметен. Кругом лежала ослепительно белая равнина и невысокие белые холмы по краям. Ни одного темного пятна во всем мире!

Тишина удивительная. Единственные звуки – это легкое серебристое журчанье каких-то невидимых струек воды да изредка легкий треск... Небо совсем ясно, но на такой высоте, а может, и от контраста снега, оно кажется совсем темным, ночным. Легкие перистые облачка кажутся красновато-бурыми. Воздух холодный, но солнце обжигает лицо и руки. Всё это так необычно, что даже кажется странным, что снег здесь холоден, так горячи отраженные им лучи. И что за странное небо! Что за освещение! Это и не день, и не ночь, и не вечер... Это освещение с какой-то другой планеты: на земле такого освещения никогда не бывает.

Перевал кончен. Мы вступаем со снега на твердую землю и на твердые камни. После этого сплошного, ослепительного снежного блеска всё кажется окутанным густым багровым мраком. Только постепенно начинают различаться отдельные предметы. Теперь крутой спуск под гору.

Весна! Весна! Кругом еще лежат сугробы снегу, но уже всюду шумят и бегут ручьи, пахнет сырой землей; дальше уж и травка показалась... Горят руки, горит лицо, обожженное этим полуторачасовым пребыванием в снегах, глаза воспалены...

Альпы на юг падают очень крутыми, почти отвесными склонами. Теперь мы вступаем в область южного Тироля и спускаемся в широкую теплую долину Эча, к Мерану.[56]

С каждым шагом всё новые и новые растенья, всё новые виды. Какие-нибудь четыре часа быстрой ходьбы из царства зимы в долину, полную южной, почти итальянской растительности.

Узкая долина спускается круто и обрывисто.

Вот Картхайз, крошечный оригинальный городок, приютившийся на скале высоко над долиной, в развалинах большого старого монастыря. Ниже долина переходит почти в ущелье. По обе стороны поднимаются остроконечные сине-фиолетовые скалы, на которых высятся развалины замков!

Юг близко! Югом веет!

Самые краски и тоны становятся сочнее и глубже. Вот и долина Эча! Вечереет! В долине дремлют тополя, окутанные вечерним сумраком... Из-за стены свешиваются густые ветви винограда. Пахнет тем неуловимым тонким запахом винограда, который можно заметить только при первом впечатлении и который незаметен потом.

По широкому пыльному шоссе идет бесконечное движенье. Отсюда всего десять километров до Мерана, но мы поворачиваем в другую сторону. Дома каменные, высокие, уже похожие на итальянские. На окнах везде зеленые деревянные жалюзи.

Еще перевал через Ортлер, [57] и мы в Италии.

«Стильзер-Иох», или по-итальянскому произношению «Стельвио» – высочайшая шоссейная дорога в Европе. Она проходит на высоте трех тысяч метров, т. е. на высоте почти вдвое большей, чем Военно-грузинская дорога, и была построена Австрией специально для военных целей еще во времена австрийского владычества над Ломбардией. Она пересекает Ортлер – одну из высочайших групп в Альпах – и соединяет Виндшгау – долину Эча с долиной Адды.

На другой день после спуска с Гох-Иоха мы ночевали в Праде, маленьком городке, лежащем при устье этого широкого, раскатанного проезжего шляха, по которому днем и ночью слышится шум колес. Во дворе гостиницы стоят десятки повозок и десятки лошадей, в комнатах и в пивной разнородная разноязычная толпа проезжающих.

Вскоре после Прада дорога проходит сквозь ворота небольшой австрийской крепости, которая всегда может наглу-

хо запереть это узкое ущелье. С итальянской стороны перед крепостью находится большая асфальтовая площадка, симметрично усаженная острыми металлическими стержнями, назначенье которых осталось для нас загадкой, так как едва лишь мы приостановились, как послышался грозный окрик австрийского часового.

Бесконечными зигзагами дорога подымается по правому лесистому склону круто спускающейся вниз долины, между тем как с противоположного склона один за другим спускаются большие ледники с Ортлера. Наконец и эти ледники остаются далеко внизу. Дорога по краям тоже занесена снегом. Растительность исчезает. Подниматься по этим бесконечным зигзагам в разреженном воздухе страшно утомительно.

Конец подъема. Среди долины, покрытой снегом, стоит маленькая хибарка с итальянской надписью: «Casa delle tre lingue».* Здесь сходятся границы трех государств: Австрии, Швейцарии и Италии. Австрия там внизу, в той пропасти, из которой мы только что вылезли. Швейцария направо, на этот холм, покрытый тающим снегом, а Италия отсюда – это белая, медленно спускающаяся к югу равнина, холодная, безотрадно унылая, над которой бегут низкие, растерзанные дождевые облака.

Среди этой унылой равнины – такое же унылое большое каменное здание итальянской пограничной стражи. Но оно тоже совсем уныло и мертво. Никто и не вышел взглянуть на трех бедных путников, спускавшихся в Италию по скользкому талому снегу.

Снова бесконечные зигзаги дороги. Но теперь она наполовину идет по темным каменным туннелям или под сводами крепких деревянных галерей, устроенных для защиты от лавин.

Первый итальянский городок на нашем пути – это Бормио.[58]

За этот день мы сделали не больше сорока верст, но этот подъем на высоту трех тысяч метров и спуск оттуда были настолько утомительны, что нам пришлось дать себе в Бормио отдых на целый день.

* «Дом трех языков» (*ит.*)

Бормио лежит в долине Адды, впадающей в озеро Комо на высоте полутора тысяч метров над уровнем моря.

Это маленький грязный итальянский городок, со всеми скверными особенностями итальянских городов, т. е. с высокими каменными домами, с узенькими уличками, похожими на щелки, с резким запахом сухого навоза и всякой человеческой грязи, но только без Италии, без того солнца, без того воздуха, без той растительности, которая делает привлекательными даже самые скверные городки Италии. Тип жителей тут еще не итальянский, а скорей немецкий. Многие еще говорят по-немецки – граница близко.

Улицы, как во всех итальянских городах, вымощены каменными плитами, тротуаров нет. Эти темные щелки носят громкие названия: «Via Galileo», «Via Garibaldi», «Via Savonarola», «piazza Cavour». Каждая из этих улиц имеет всего два шага в ширину и шагов десять в длину. Через десять шагов название уже меняется, так как, очевидно, каждый владелец дома, нелепо сложенного из диких почерневших камней, предпочитает жить на своей собственной улице. Кое-где на стенах разноцветные избирательные афиши, уцелевшие от недавних выборов.

На деревянном мостике через Адду следующее объявление:

«Городской муниципалитет убедительно просит граждан не употреблять на дрова различные части этого моста, преимущественно же перила, так как в этом случае проходящие дети могут упасть в воду».

ГЕРГАРДТ ГАУПТМАН И ЕГО «ПОТОНУВШИЙ КОЛОКОЛ»

У большой публики всегда существует много «страшных слов», мешающих пониманию явлений текущей жизни и нормальному отношению к ним. Это тем более обидно, что в большинстве случаев под этими словами не бывает никакого содержания.

Самым страшным словом в современном искусстве является слово «декадентство». Им без всякого разбора клеймят каждое новое непривычное явление в искусстве, причем часто в одном этом слове выражают все свое мнение об очень сложных и интересных произведениях, сопровождая его неизбежным жестом руки и подергиванием носа.

Историческое происхождение этого слова совершенно не соответствовало тому значению, которое придается ему теперь. Если читатели припомнят, оно было впервые применено к небольшой группе французских поэтов, одной из бесчисленных групп, постоянно возникающих и исчезающих во Франции. Оно было применено к ним в качестве – ругательной клички (упадочники, вырождающиеся), но они приняли это название с гордостью и выставили его на своем знамени. Своими учителями они провозгласили Верлена и Бодлера. Но эти гиганты французской поэзии до конца жизни открещивались от незаконного детища, презрительно называя «символистов» – «цимбалистами».[1] Словечко понравилось. С легкой руки Макса Нордау понятие «вырождения»[2] было распространено на всё новейшее искусство, начиная с самого Верлена и Бодлера и кончая Толстым, Ницше, Ибсеном, Вагнером, и теперь нет ни одного читающего человека, который бы с презрением не говорил бы: «ах, это декадентство!»

Под эту рубрику обыкновенно подводят прежде всего все претенциозно карикатурные вещи, которые в изобилии поставляют на книжный рынок все литературные бездарнос-

ти. Раньше такие вещи назвали бы просто скверными вещами, уродующими великие художественные идеи, пущенные в оборот новейшими художниками. Теперь для этого нашлось специальное ругательное словечко. В этом нет еще большой беды, но беда в том, что этим словечком ругают теперь без разбора не только слабые вещи и карикатурные пародии, но вообще всякую новую идею в искусстве, всякий новый необычный прием, словом, всякое новое произведение всякого нового художника, если только он не подражает рабски давно известным привычным образцам. Декадентство стало именем для всего нового искусства, и вред этого в том, что оно, объединяя в своем смысле самые разнородные течения, совершенно не дает публике разобраться в них. И живопись и поэзия, и лирика и драма, и архитектура и скульптура – все объединяется в этом слове.

Прерафаэлиты, парнасцы, символисты, импрессионизм, ницшеанство, Гауптман и Метерлинк, Верлен и Чехов, Ибсен и Пшебышевский, Берн-Джонс и Нестеров, Бодлер и Горький, – все эти бесчисленные новые пути и направления, все эти бесчисленные ручейки, на которые разветвляется в своем стремлении великий поток европейской мысли, все эти таланты, настолько не похожие друг на друга ни по характеру, ни по задачам, ни по приемам, – всё это смешивается в голове у современного интеллигента в одну кучу, странную, бесформенную, мучительную, которой он дает имя «декадентства» и на этом и успокаивается.

Явление это не новое. Человечество в массе терпеть не может новых путей и постоянно во все времена старалось изругать их всяческими обидными словами, пока, в конце концов, не привыкало к ним.

Все эти исторические имена, которыми мы называем разные литературные школы: романтизм, классицизм, реализм – все это только своего рода окаменелые ругательства.

Они также захватывают в своем содержании слишком много.

Всегда в то время, когда распускались новые формы искусства, публика, привыкшая к старым, была уверена, что искусство падает и портится.

Это то же самое, что бывает с развитием языка: когда изменения произошли в языке несколько сот лет назад, то говорят: «тогда язык развивался», если же на наших глазах происходят в языке изменения и создаются новые слова и новые обороты для вновь возникающих понятий, то мы говорим с сожалением: «как портится теперь язык».

– «Но что же, может быть вы скажете, что и это не декадентство?» – возразят мне и представят в виде вещественной улики: «О закрой свои бледные ноги»,[3] «Les paons blancs d'ennuie»*[4] или «Рыжих собак моей совести и городового, который не плачет».[5]

Ну, а этого разве раньше не было, только, может, не в такой именно форме?

Среди художников существует тоже несмысленная толпа, что и среди публики. Школа обыкновенно берет у своего творца только внешние приемы и одну какую-нибудь, особенно блестящую, особенно бросающуюся в глаза идею, которую и доводит до карикатурного преувеличения, дискредитируя этим художественность своего родоначальника. Поэтому у очень крупных талантов, уравновешенных и спокойных, в произведениях которых ни одна черта не выдается в ущерб другой, редко бывает своя школа. Они имеют громадное влияние на последующие поколения художников, но «школы» не создают.

То, что теперь зовут «декадентскими поэтами» и декадентскими художниками по преимуществу, и есть то не разумное, не художественное преувеличение, которому «школа» подвергает идеи своих родоначальников. Такое же карикатурное преувеличение было раньше в романтизме, а после в реализме, только мы уже успели забыть о нем.

Несправедливый упрек в декадентстве особенно часто раздавался среди русской публики по отношению к Гауптману – писателю, который меньше всего заслужил его среди всех современных писателей.

В Россию Гауптман проник сравнительно недавно. Постановка его пьес на сцене предшествовала их появлению в печати, и это была тоже причина ложного отношения к нему со стороны русской публики.

* «Белые павлины уныния» (*фр.*).

Другой и главнейшей причиной такого отношения были искаженные переводы его пьес, и притом иногда намеренно искаженные, как, например, переводы г. Бальмонта «Ганнеле» и «Потонувшего колокола»*, появившиеся в сборнике под заглавием: «Драматические сочинения Гауптмана».

Гергардт Гауптман родился в Силезии, в горах, в тех самых горах, в которых происходит действие почти всех его главнейших произведений.

Его живая творческая натура не могла ужиться ни с какими рамками учебных заведений, и он долго не знал, в чем выльются его творческие фантазии: в отчеканенных ли формах белого мрамора или в радужных красках слова. Он долго пробыл в мастерской скульптора, но его все-таки слишком влек к себе красочный мир поэзии, и он остановился в конце концов на драме, может быть потому, что драма по своей пластичной законченности и выпуклости все-таки больше приближается к скульптуре. В его мастерском стихе чувствуется способность владеть резцом и придавать гибкие упругие формы не только разноцветному слову, но и твердому камню.

Гауптман относится к тому роду художников, которые никогда не могут освободиться от известных доминирующих идей и настроений и, воплотив их раз, через несколько времени неудовлетворенные снова возвращаются к старой идее и опять, и опять стараются воплотить ее в новой, еще более яркой форме.

Поэтому для изучения творчества Гауптмана особенно важны все его многочисленные неизданные черновые рукописи и юношеские произведения, о которых нам сообщает известный немецкий литературный критик Шлентер в своей замечательной книге о Гауптмане,[6] к сожалению, не переведенной на русский язык, которая составляет пока единственный источник сведений о биографии поэта.

Первое произведение Гауптмана, увидевшее свет, была драма «Перед восходом солнца»,[7] которая во многом носит

---

* Разбор этих переводов – см. мою статью «В защиту Гауптмана» в майской книжке «Русской Мысли» за 1900 год.

отпечаток Ибсена. Затем следовали драмы «Праздник мира» (см. перевод в «Сборнике драматических произведений Гауптмана». Изд. Труд), комедия «Коллега Крамптон», переведенная в «Новом журнале иностранной литературы», «Бобровая шуба», не переведенная по-русски.[8]

Но впервые имя Гауптмана прогремело по всей Европе только тогда, когда появилась в свете его знаменитая драма «Ткачи».[9]

Кроме своего громадного социального значения, признанного вполне императором Вильгельмом, который дважды отказался разрешить Гауптману принять дважды присужденную ему премию имени Грильпарцера, «Ткачи» имеют громадное художественное значение как новый самостоятельный шаг вперед в развитии драматического искусства.

Это первая драма, в которой нет героя. На сцене всё время живет и действует исключительно толпа. Даже действующие лица меняются почти в каждом действии и больше уже не встречаются.

В первом действии в конторе ткацкого завода слышатся только стоны и жалобы голодных рабочих. Во втором действии диапазон повышается, слышатся проклятия и звуки знаменитой песни силезских ткачей 1847 года, которая служила лозунгом восстания. В третьем действии в сельском трактире глухое неудовольствие уже созрело, наросло и готово прорваться.

Четвертое действие происходит в доме управляющего фабрикой, в который врываются восставшие старшие рабочие. Эта сцена, когда толпа, голодная, оборванная, освирепевшая, врывается в богато убранные комнаты господского дома и останавливается, пораженная непривычной обстановкой, – носит прямо классическую законченность и является во всемирной литературе одним из правдивейших документов по психологии толпы, наравне со сценой Растопчина и Верещагина в «Войне и мире».[10] Последнее действие заканчивается залпами королевских войск, усмиряющих бунт.

Когда читаешь «Ткачей», так и хочется сказать: как блестяще оркестрована эта вещь!

«Ткачи» утвердили за Гауптманом славу крайнего реалиста и поэта социал-демократической партии.

Но следующим произведением Гауптмана явилась драма индивидуалистическая, интимная: «Einsame Leute»[11] – одинокие люди.

Эта вещь хорошо переведена в вышеупомянутом сборнике «Драматические произведения г. Гауптмана» и блестяще шла на сцене московского «Художественно-общедоступного» театра.[12]

Содержание ее таково:

Молодой ученый, естественник Иоганн Фокерат, с жаром работающий над своим ученым трудом и женатый на слабенькой очаровательной Кэте, увлекается русской студенткой из Цюриха Анной Мар, которая одна понимает его умственные и научные интересы, которые недоступны ни его буржуазно-добродушным чисто немецким мамахен и папахен, ни горячо любящей его Кэте. «Одинокие» – это Иоганн и Анна Мар. Когда она уезжает, Иоганн в страшной душевной муке бросается в озеро.

Русская публика хотела видеть в «Одиноких» отголоски Ницше, в Иоганне «сверхчеловека», в его одиночестве мопассановское «одиночество» и совершенно справедливо негодовала на то, что Иоганн был так слаб, мелок, нервен. Но едва ли это хотел сказать Гауптман своей драмой. Прежде всего это бытовая драма, возможная только в Германии. Его одиночество специально немецкого характера, возможное только в немецкой среде, в этой атмосфере невыносимо приторной немецкой добродетельности. Кэте – это прекрасный, идеально написанный тип немецкой девушки со всеми неисчерпаемыми сокровищами ее сердца. Она дельнее и выше Иоганна, несмотря на его высокое умственное развитие, которое заставляет его томиться в этой узкой и душной семейной обстановке. Нужно знать об той страшной ненависти к естественным наукам, которая так распространена в Германии, этой «родине естественных наук» по нашему представлению. Ни один средний немецкий интеллигент не может удержаться, чтобы не назвать профессора естественных наук: «Ein Affen Professor».*

* «Обезьяний профессор» (*нем*).

Это всё русская публика упустила из виду при оценке «Одиноких».

Любопытно и то, что Гауптман, желая создать для Иоганна женщину, понимающую его, избрал именно русскую студентку. Если мы припомним роман Лассаля и Софьи Солнцевой,[13] то в этом не будет ничего удивительного.

В «Одиноких людях», между прочим, действующие лица говорят об одном из рассказов Гаршина «Два художника».[14] Для творчества Гауптмана это достопримечательный факт, так как он служит показателем его знакомства с русскими писателями и его увлечения Достоевским и Гаршиным, отголоски которого некоторые находили в следующем его произведении – в «Ганнеле».[15]

«Ганнеле» стоит совершенно одиноко как и в творчестве Гауптмана, так и во всей всемирной литературе.

В этой-то вещи впервые развернут могучий талант Гауптмана во всем своем блеске, и с этой-то именно вещи и был он во мнении публики приобщен к лику декадентов.*

Слабенькая, фантастическая девочка Ганнеле – незаконная дочь бургомистра деревни, всячески истязаемая своим пьяным отчимом, каменщиком Маттерном, бросается в прорубь. Но бросается не потому, что ей хочется умереть, а потому, что ей казалось, что ее Христос туда зовет. Ее вытаскивают полуживую из воды, и школьный учитель Готвальд приносит ее в деревенскую богадельню. Здесь, в скверной сырой комнате, окруженная разными обитателями богадельни, Ганнеле умирает.

Но перед смертью в лихорадочном бреду пред нею проходят впечатления ее маленькой жизни: ей является призрак ее отчима, пьяного каменщика Маттерна, призрак ее умершей матери, проходят в образах отголоски ее наивно детских религиозных верований, знакомых ей сказок.

Образ школьного учителя Готвальда, может быть, единственного человека, по-человечески относившегося к загнанной девочке, мешается с образом Христа. Ей являются и ангелы, старый деревенский портной, школьники-дети, которые смеялись над ней.

---

* «Одинокие люди» стали известны русской публике значительно позже· уже после «Потонувшего колокола» [16]

Весь этот наивный детский бред проходит перед зрителем на сцене. Картины реальной действительности смешиваются с ее бредом; и Гауптман с гениальной смелостью заставляет зрителя перевоплотиться, да! перевоплотиться в душу умирающей девочки. С гениальной смелостью и с полным реализмом он переносит ее бред на сцену. Еще никто и никогда не заглядывал так глубоко в самую сокровенную глубину маленькой человеческой души.

До известной степени в творчестве Гауптмана можно проследить генеалогию Ганнеле: в его юношеских рукописях сохранился рассказ о девочке, которую неотразимо влекла к себе полная луна. Однажды ночью она убежала из дому и стала карабкаться по высокой сосне к месяцу, ярко сиявшему на небе.

На другое утро она была найдена мертвой у подошвы сосны. По-видимому, здесь мы имеем дело с зарождением идеи Ганнеле.

Я нарочно отмечаю этот факт, так как он будет иметь значение при анализе «Потонувшего колокола».

Следующим произведением Гауптмана была драма из эпохи крестьянских войн «Флориан Гейер», не имевшая на сцене никакого успеха.

Затем следовали в хронологическом порядке «Потонувший колокол», «Возчик Геншель», «Шлук и Яу» и, наконец, последняя его драма «Михаил Крамер».[17] «Комедия» «Schluk und Jau» потерпела полный провал, что же касается до «Михаила Крамера», он был со средним успехом поставлен в Берлине и теперь готовится к постановке на сцене «Художественно-общедоступного» театра в Москве.[18]

Гауптман всегда работает одновременно над несколькими произведениями. Так и теперь, судя по отдельным отрывочным сведениям, появлявшимся в немецких газетах, он переделывает «Флориана Гейера» и, кроме того, в течение многих лет уже работает над драмой «Христос»,[19] которая должна занять среди всех его произведений такое же центральное место, как «Фауст» в творчестве Гёте.

БОЙ БЫКОВ

Севилья. Июль 1901 г.

Когда я уезжал из Парижа, то мои знакомые испанцы-художники, напутствуя меня, говорили:

«Вот вы едете в Испанию. Увидите бой быков...» – и при этом даже глаза у них горели от удовольствия.

А один, наиболее экспансивный, когда мы с ним как-то шлепнулись на пол во время возни в одном ателье, с уважением поглядел на меня и сказал:

– Вы настоящий бык.

Вероятно, это был высший испанский комплимент. Но зато другие испанцы – студенты Сорбонны – говорили:

– Бой быков? Это совершенно варварская штука. Теперь в Испании никто из интеллигентных людей не пойдет смотреть на бой быков.

Разумеется, после всего этого я только и думал, по приезде в Испанию, о том, чтобы посмотреть на бой быков.

Севилья... Июль. Солнце заставляет относиться к себе с уважением. Улицы сверху задернуты парусиной, передвигающейся по целой сложной сети веревок и канатов, протянутых с одной крыши на другую. Внизу желтоватый рассеянный полусвет, в котором приятно отдыхает глаз, ослепленный белым полымем андалузского солнца. Несмотря на полуденный час, по улицам движется густая толпа, и точно крылья бесчисленных птиц трепещут сотни вееров. Сегодня бой быков. Corrida de toros. Севилья изменила свой дневной пустынный вид. Повсюду мелькают серые бумажки билетов, продающихся на улицах.

Мороженщики и оршадерии работают усиленно.

Продавцы с кругло-продолговатыми кувшинами античной формы выкрикают: «Aqua fresca»*.

Начало представления в 5 часов, но уже с 3 часов публика начинает занимать места в цирке.

Это огромный амфитеатр под открытым небом, с каменными скамейками внизу, так же, как и в римских постройках этой формы, и с двухъярусной деревянной галереей наверху.

Главное разделение мест – это «sol» и «ombra», т. е. «солнце» и «тень». Последние, конечно, дороже. Более высокие места тоже считаются лучшими. Внизу на солнечной стороне и здесь и там чернеют кучки народа, прячась за всеми уступами и выступами, где только можно найти тень. Другие спешат занять места с той стороны, куда через несколько времени должна прийти тень.

Продавцы шныряют по каменным уступам амфитеатра, предлагая свежую воду, апельсины, веера, бумажные зонтики, сушеный горох, размоченный в соленой воде, засахаренные орехи и тому подобные дешевые лакомства.

Арена – широкое круглое пространство, посыпанное песком. Она теперь усердно поливается водой из кишки. Но солнце так горячо, что темнеющий от влаги песок почти сейчас же становится светлым и сухим.

От амфитеатра арена отделена барьером немного ниже человеческого роста. Между этим барьером и стеной, за которой начинаются места для зрителей, находится проход, где стоят служители и куда спасаются во время представления в критические моменты лица, находящиеся на арене, перепрыгивая через барьер.

Как раз против той низенькой двери, над которой изображена голова быка и красуется надпись: «Toros», находится ложа начальника города, который по традиции всегда открывает представление.

Около пяти часов эта ложа наполняется людьми в цилиндрах. На арену выезжают два герольда, одетые во всем черном, в черных треуголках и в черных плащах. Они шагом

* Свежая вода (*исп.*).

объезжают кругом арены и останавливаются против ложи губернатора.

И по знаку, поданному из ложи, на арену выходит длинное шествие всех действующих лиц: пикадоров верхом на их костистых клячах, приговоренных к смерти, тореадоров в их костюмах, горящих золотом и серебром, с разноцветными плащами через плечо, в черных характерных шапках и искусственной косицей сзади.

За ними идут простые прислужники в красных рубашках. Герольды подводят их к губернаторской ложе, представляют их и под оглушительный туш оркестра карьером вылетают с арены. Пикадоры занимают свои места около барьера. Служители перепрыгивают через барьер. Тореро принимают выжидательные позы.

И вот сквозь маленькую дверь на арену вылетает бык: черный, крепкий, грациозный, живой, совсем не похожий на тех почтенных и неуклюжих представителей этой породы, с видом сенаторов или банкиров, которых обыкновенно весною в России приглашают в соседнее стадо на гастроли.

Бык находится в прекрасном расположении духа. Он весел, игрив, возбужден свежим воздухом и ярким солнцем, немного смущен странной обстановкой и видом бесчисленной толпы.

Веселым галопом он проносится мимо арены, делая по дороге легкие выпады на пикадоров.

Но в этот момент с ним избегают столкновения. Тореадоры при его приближении перепрыгивают через барьер. Да и он сам в первые моменты настолько ослеплен всей фантастической обстановкой, что почти не замечает своих противников, находящихся на арене. Когда же после нескольких неудачных нападений на тореадоров, которые ему подставляют свои красные плащи, он с недоумением начинает замечать, что каждый его удар попадает в пустое место, его начинает охватывать ярость.

Он с легким ревом устремляется на пикадора и наносит острым, словно отточенным рогом удар лошади в ногу. По ноге течет узенькая черная полоска крови. Но бык уже мчится

дальше к следующему пикадору, который бьет шпорами свою старую испуганную клячу с завязанными глазами, заставляя ее идти навстречу быку. Бык, низко наклонив голову, делает сильный прыжок и обоими рогами ударяет в живот лошади. Пикадор, приподнявшись на стременах и крепко ухвативши под мышкой свою пику, упирается ее острием в хребет быку. На черно-лоснящейся шерсти показывается темно-красное разорванное мясо.

Обезумевший от боли бык новым ударом приподымает лошадь на воздух. Одна ее нога касается земли. Три остальные беспомощно и странно болтаются в воздухе.

Публика замирает и приподнимается с мест, чтобы лучше разглядеть. Лошадь теряет равновесие и тяжело падает на землю.

Пикадор при падении со всего размаха ударяется головой о деревянный барьер. Среди мертвой тишины отчетливо слышен глухой звук удара.

Сейчас же со всех сторон к нему подбегают прислужники в красных рубахах и в красных арестантских шапках и, взявши его под мышки, ставят на ноги, так как он сам не может подняться: его ноги одеты тяжелой металлической броней, прикрытой сверху желтыми кожаными панталонами, чтобы защитить их от удара быка.

Между тем другие красные прислужники возятся около лошади. Быка же тореадоры уже отманили своими плащами на другую сторону арены.

Лошадь, тяжело дыша, лежит на арене. Из ее распоротого живота вывалились горячие темно-красные внутренности.

Повязка сбилась набок, и виден один вытаращенный, полный ужаса и боли глаз.

Но ее муки еще не кончились. Ее тянут за узду, бьют палками, ударяют каблуками и заставляют снова подняться. И вот она, вся дрожа какой-то мелкой страшной дрожью, шатаясь, подымается на своих тонких ногах. Ее внутренности, запачканные в песке, волочатся по земле. Задней ногой она наступает на какую-то длинную тонкую желтоватую кишочку.

Делает странный прыжок, обрывает кишку и, путаясь копытами в своих собственных внутренностях, снова тяжело падает на землю.

После новых мучительных подбадриваний каблуками и палками ее прирезали.

Мне почему-то всё представлялась фигура толстовского «Холстомера», которого ведут, также с завязанными глазами, на бойню.[1]

Между тем другие пикадоры уже уехали со сцены. Начинается второй акт трагедии.

Все шесть тореадоров должны по очереди воткнуть в хребет быка пару пестрых палочек с острыми крючками на конце – «бандильери».

Тореадор в своей черной двое-круглой шляпе, сверкающей золотом короткой куртке, таких же штанах и розовых чулках, становится против быка, подняв обе палочки, обвитые лентами, вровень с своей головой, и стараясь разными угрожающими движениями вызвать нападение со стороны быка. Когда же бык бросается на него, то он, ловко уклонившись от удара, втыкает грациозным движением обе палочки ему в спину и по-балетному на цыпочках отбегает в сторону. Иногда же он бежит прямо против него и на бегу втыкает свои палочки.

Бык, ошеломленный новой болью, с громким ревом подымается на дыбы, трясет головой. Бандильери бьют его по бокам и разрывают мясо. В бешеной ярости мечась по арене, он снова натыкается на труп убитой лошади и с невероятной силою подбрасывает его в воздух и потрясает его на своих рогах.

Потом снова начинаются бесплодные нападения на тореадоров.

Замечательно, что собственно на самого тореадора бык *никогда* не бросается. Он бросается всегда на более яркий плащ, который тореадор всегда держит в руке. Так что, пока у тореадора есть в руке плащ, он находится в абсолютной безопасности.

Третий акт – единоборство между быком и «эспадой», как называется тот тореадор, который убивает быка, начинается только тогда, когда бык окончательно измучен.

Бык уже настолько ошеломлен всеми мучительными, но несмертельными ранами и настолько обескуражен безуспешными нападениями, что не только уже не старается поднять эспаду на рога, но в смущении отступает, взрывая копытами песок. Публика в негодовании свистит и кричит. Этот свист шеститысячной толпы окончательно убивает всякое мужество у быка, и он мелкой трусцой бежит по арене от своих мучителей.

В толпе буря негодования. Для того, чтобы пристыдить быка, на арену выводят двух огромных глупых волов с громадными колокольчиками. Бык в недоумении подбегает к ним, обнюхивает и снова кидается на тореадоров.

Задача эспады состоит в том, чтобы поразить быка в шею сверху вниз в то время, когда он наклонит голову для удара. Тут необходима математическая верность глаза и руки, так как уязвима в этом месте только одна какая-то определенная точка.

Редко первый удар бывает смертелен.

Большею частью шпага остается воткнутой в спину быка, и тореадорам представляется новая задача – выдернуть шпагу. Если это не удается, т. е. если шпага засела слишком глубоко, то эспаде приносят новую, и снова начинается это бесконечное прицеливание.

Бык, как загипнотизированный, стоит, опустив голову книзу, но не производя нападений, а выжидая.

Наконец еще удар... Бык с ревом кидается на красный плащ... Но колени у него подгибаются, и он тяжело рухает мордой в песок.

Толпа приветствует убийцу восторженными криками, кидает ему на арену веера и шапки, а он, любезно раскланиваясь и делая ручкой, обходит кругом арены и по дороге перебрасывает обратно за барьер брошенные ему шляпы.

Между тем четверка лошадей, изукрашенных золотистыми бубенцами, красно-оранжевыми лентами и такими же

помпонами, уволакивает со сцены трупы быка и убитых лошадей.

Прислужники засыпают песком свежую кровь, а ворота растворяются снова, чтобы выпустить новую жертву.

Так с удивительным однообразием убивается шесть быков.

Среди публики много детей.

Я видел недалеко от себя мальчика лет семи, хорошо одетого, который пришел, очевидно, с родителями.

Он стоял, обхвативши рукой деревянный столб, и дрожал как в лихорадке.

Когда поднимали палками лошадь с вывалившимися внутренностями, он от волнения топал ногами и всхлипывал.

Во время травли шестого быка в представление было внесено некоторое разнообразие неожиданным инцидентом.

Из публики из амфитеатра перескочил на арену какой-то молодец в голубой парусиновой куртке, какие здесь носят рабочие. Ему сейчас же кинули откуда-то на арену две бандильери. В то же время через барьер в погоню за ним перескочило с десяток городовых в их синих мундирах. И вот началась чрезвычайно забавная погоня, во время которой им приходилось увертываться от быка. Но он чрезвычайно ловко вонзил в шею быка свои бандильери и при оглушительных аплодисментах публики перемахнул обратно через барьер.

Тут его уже ждали другие городовые. Но уже сотни рук протянулись к нему сверху и, несмотря на то, что городовые, бывшие внизу, ловили его за ноги, его успели втащить наверх, и он исчез в толпе.

«Ну как вам понравился бой быков?» – спрашивал меня вечером один приятель-испанец, журналист из Мадрида, с которым мы жили в одной гостинице.

«Да как вам сказать... Когда я собирался идти смотреть, я старался настроить себя. Я именно думал получить такое сверхчеловеческое удовольствие в древнеримском духе и старался по возможности отрешиться от рутинных взглядов и от христианской морали. Но, знаете, к этому все-таки нужно привыкнуть с детства. Христианские традиции все-таки

слишком сильны во мне, и когда лошадь наступает копытами на свои собственные внутренности, я никак не могу найти в этом наслаждения. Конечно, я только не привык...

А потом это все так однообразно. В конце концов наиболее человечным и симпатичным лицом во всей этой истории для меня был бык».

– Относительно разнообразия... Тут, собственно, нужно знать. Тут сотни различных приемов и ударов. Ведь вся эта публика – это специалисты и ценители. Тут каждый поворот, каждый жест имеет свое значение, и это надо изучить.

– А что такое этот «Дон Танкредо», о котором теперь поют столько куплетов, пишут в газетах?

– Ах, это совершенно новая штука.

– Это, видите ли, на белом пьедестале посередине арены становится человек во всем белом, в белой треуголке, скрестив вот этак руки... И бык, когда выбегает, сперва бросается к нему, но он должен стоять совершенно неподвижно, и тогда бык принимает его за статую; но если он только шевельнется, то бык сейчас же бросится на него.

– Но ведь теперь, кажется, уже очень многие в Испании высказываются против боя быков?

– Да, конечно! Собственно, вся интеллигенция говорит и пишет против этого, а в конце концов все ходят смотреть. Я вот всецело против этого, а все-таки раз десять в своей жизни был.

– У наших быков геройский характер. Со мной был такой случай. Я был раньше инженером. Еду как-то на паровозе. И вот впереди на рельсах стоит бык. После мне пастух говорил, что этот бык давно уже приглядывался к поездам. Другое стадо уже уйдет давно, а он все стоит и смотрит вслед поезду. И вот он, наконец, решил попробовать и стал перед паровозом на рельсах. Вот так...

Мой собеседник наглядно принял позу быка, но, хотя это было и на улице, никто из прохожих не был этим поражен и толпа вокруг нас не собиралась.

– Я даю тревожные свистки... Стоит. И гордо так стоит. Я велел пустить пары. Ведь это страшно. Шум. Ш-ш-ш-ш...

Стоит. Вот так: грудь выставил и не шелохнется. Так я дал уже самый быстрый ход, и его прямо в клочки разнесло. Но ведь это геройство!..

Над Севильей раскинулась голубая прохладная ночь. Но Гвадалквивир «не шумел и не бежал»[2], так как здесь он вообще не имеет привычки этого делать. Он мутен, и тих, как пруд, и настолько глубок, что по нему до самой Севильи ходят океанские пароходы.

Кавалеров «с гитарой и шпагой» тоже не было видно, но зато по темным переулкам шныряли подозрительные личности с внушительными палками.

Я пошел домой...

НОВАЯ КНИГА ОКТАВА МИРБО
("Les vingt et un jours d'un neurasthénique")

На днях появилась в витринах книжных магазинов новая книга Октава Мирбо «Двадцать один день неврастеника». У ней нет шансов на такой успех, какой имели «Сад мучений» и «Дневник горничной»,[1] но она все-таки заслуживает полного внимания. Нервный, причудливый, боевой талант автора сквозит в каждой строчке. В сущности это не роман – это галерея портретов тех лиц, с которыми автор встречается во время пребывания в одном из пиренейских курортов. Это просто «Дневник», нисколько не претендующий на широкое значение. Но перед читателем проходит почти вся современная Франция в великолепно нарисованных карикатурах. Карикатура и сатира доминирует в этой книге. Местами кажется, что Мирбо возвышается до чудовищных преувеличений Свифта и рыдающего сарказма Щедрина. Это какая-то удивительная способность из каждого обыкновенного лица создавать «монстра», это что-то общее с портретами-сатирами Гойа, с карикатурами Леонардо.

На первых же страницах проходят: курортный доктор, прогремевший в Европе своим докладом на последнем медицинском конгрессе – «Нищета как вид невроза», великосветский громила, которого автор застает ночью в своем кабинете во фраке и в белых перчатках, занимающимся взламыванием денежного ящика, скучающий миллиардер-американец, который, увлекшись римской историей, вступил было в переговоры с королем Леопольдом относительно покупки Бельгии, думая устроить там что-нибудь в древнеримском вкусе, но, увидев «Quo Vadis» в театре St. Martir, переговоры прекратил, так как нашел, что и это слишком скучно.[2]

Вот цивилизатор – французский генерал из колоний, открывший новый источник промышленности в колониях – обработку человеческой кожи, снятой с негров, образцы которой он с гордостью показывает Мирбо.

– Убивать их!.. Это лучший прием для цивилизирования подобных господ... – говорит он.

– Резюмирую... С одной стороны – подавление восстаний. – С другой – создание новой отрасли промышленности... Вот моя система... Что вы скажете, а?[3]

Если припомнить те разоблачения в зверствах, происходивших во французских колониях, которые наделали столько шуму прошлой зимой, то это, пожалуй, даже не окажется чересчур большим преувеличением.

Наряду с этими типами мы встречаем в книге Мирбо ряд портретов современных политических деятелей Франции.[4] Вот г. Лейг, теперешний министр народного просвещения и изящных искусств.

– Когда у какого-нибудь приятеля мне случается обедать вместе с ним, – говорит Мирбо,[5] – и созерцать его блестящий череп из слоновой кости и националистические, закрученные усы, я, право, чувствую даже гордость при сознании, что и я гражданин Франции. И я думаю:

– И сказать, что это тот самый человек, при котором сгорела «Comédie Française» и при котором, разумеется, сгорит Лувр!.. И в нем совсем нет этой гордости...

Он такой же, как все!..

Как-то я случайно выразил свои сокровенные мысли, сказав:

– Так ведь, наконец, и Лувр сгорит? Не правда ли, г. министр?

Это было несколько недель после катастрофы в «Comédie Française». Г. Лейг скромно ответил:

– Ну, что касается собственно «Комедии», это, собственно, можно было бы предвидеть, и моей личной заслуги, поверьте, тут нет. Катастрофы подобного рода не прорываются неожиданно, у них такие же традиции, как в нашей классической литературе. Они тоже подчинены своим законам,

или, если это вам больше нравится, – ритму, периодичности, как эпидемии, всемирные выставки, большие морозы, революции, великие войны; мы не знаем хорошенько причины этой ритмичности, но она существует. Теперь у нас еще много лет впереди...

После каждой подобной катастрофы обыкновенно начинаются страшные предосторожности: везде пожарные, железные занавесы, следят за электричеством, дымовыми трубами и... черт их знает.

Попробуйте-ка им тогда сказать о предвечных законах, космическом ритме! Они вам будут смеяться прямо в лицо. Мы люди ума, люди идеала, мы привыкли к широким взглядам и понимаем, что такое мировая гармония, мы вполне уверены в невозможности подобной катастрофы в ближайшем будущем, так как, повторяю вам, на это есть свои законы, свой ритм, свои традиции... А эти традиции... – Ну назовите их, как хотите... – Они отвергают совершенно возможность повторения теперь же подобного пожара... «А там... Одеон, может быть?.. Но... Это еще так далеко»...

Далее Мирбо наводит речь на возможность падения кабинета.

– Меня, – отвечает г. Лейг, – эти вещи мало интересуют...

– Как? – восклицает Мирбо... – значит, вы совершенно не солидарны с вашим кабинетом?

– Я солидарен со всеми кабинетами, – быстро ответил министр. – В общем, я согласен со всеми, а в частности ни с одним. И это мне дает возможность... исключительную или даже комическую, если хотите, быть бессменным министром. Министерства падают, а я остаюсь. Одно министерство радикальное, другое оппортюнистическое, социалистическое – мне всё равно. Будь то Вальдек, Мелин, Рибо, Дюпюи, Мильеран или Деруled... Безразлично. Я остаюсь.

И он сделал логический вывод:

– И разумеется, в конце концов, Лувр сгорит не при каком ином, а именно при моем министерстве.

После краткого молчания я дал волю моему возраставшему любопытству:

– Ах, господин министр! – воскликнул я, – но ведь не маленькое дело будет этот пожар Лувра.

На что г. Лейг ответил с достоинством:

– При больших министрах не существует маленьких дел...

И осушил бокал шампанского.

Изумленный Мирбо решается предложить министру вопрос: чем он думает заняться, когда он не будет министром.

Г. Лейг совершенно не допускает возможности этого.

– Да. Но ведь может же произойти такое стечение обстоятельств, случайности?..

– Я не допускаю подобного стечения обстоятельств. Tenez.* Чего теперь мы можем ожидать – это министерства клерикального... Хорошо-с... что же? Я уже готов на этот случай... В ящике моего письменного стола уже лежит проект образовательной реформы... О, он замечателен...

– Я не сомневаюсь...

– Он замечателен тем, что я предоставляю иезуитам исключительную монополию во всех школах... Но у меня есть и другой: в случае победы республиканцев, я предоставляю эту монополию... франк-масонам... потому что я все-таки убежден, что они еще существуют – франк-масоны...

Итак, вы видите, что такое стечение обстоятельств, о котором вы говорите, абсолютно невозможно...

– Но нужно же всё допускать, г. министр... Человек, настолько глубокий и прозорливый, как вы, должен допускать всё...

– Ну?

– Ну, и я вот сам себя не раз спрашивал с тоской, с горечью, уверяю вас, чем вы можете сделаться, если по какому-нибудь необычному стечению обстоятельств, по роковой случайности, вы перестанете быть министром?

По челу г. Лейга пробежала тень. Когда тень исчезла, он спросил:

– Чем я буду?

– Да... да... именно...

* Вот вам, держите (*фр.*).

Закрутив свой тонкий ус и похлопав себя рукой по ляжке, он отвечал торжественным голосом:

– Поэтом... это самое высокое...

В этот момент я услышал в комнате шум разбивающегося предмета. То был бюст Виктора Гюго, который, услышав это, грохнулся со своего пьедестала на пол и разлетелся на тысячу кусков... от хохота.

Я привел этот длинный отрывок как яркий образчик той полемической сатиры, в которой Октав Мирбо в настоящую минуту не имеет себе соперников во Франции.

Надо прибавить, что Мирбо с подобным же искусством владеет и шпагой. Первое было бы невозможно без второго.

Уже и теперь по поводу подобного же портрета Эмиля Оливье, помещенного в той же книге,[6] успел разразиться газетный инцидент с Дариэлем Оливье (сыном), но на этот раз дело обошлось без дуэли.

Наряду с подобными же сатирическими портретами, в новой книге Мирбо есть места потрясающего трагизма. Есть одна тема, которую Мирбо разрабатывал всегда с особенной любовью. Это сладострастие мучительства. Единственным предшественником Мирбо в этой области был Достоевский; он коснулся ее в нескольких строках. Мирбо посвятил ей целую книгу, значение которой еще далеко не оценено. В "Jardin des supplices"[7] всем бросилась в глаза чудовищная уродливость фабулы, но критика проглядела совершенно всё громадное моральное значение этой книги, появившейся в одну из самых кровавых и позорных эпох в жизни европейского человечества – в конце XIX века.

В ней увидели апологию, а не протест.

Отголоски этой темы есть и в «Двадцать одном дне неврастеника». Вот один рассказ.[8]

Вечером

Десять обедающих. Все богаты. Все счастливы. Во время обеда и после обеда разговор идет, разумеется, о человеческой нищете.

Это своего рода садическое удовольствие для богачей: выпивши хорошего вина и наевшись тонких соусов, позабавиться рассказами о бедняках.

Кругом изобильные яства, тонкие вина, великолепные фрукты, цветы, серебряные приборы...

Всё это настраивает на социалистические эмоции. Разговор начинается с философствований, а потом переходит на анекдоты.

Известный писатель – толстый, красный, губастый, с усами, как у сатира, рассказывает:

– Авеню Клиши. Час ночи. Идет дождь. Идти трудно: ноги скользят по липкой грязи тротуара. Улица почти что пустынна. Кое-где одинокие фигуры прохожих – закутанные, с поднятыми воротниками. Одинокая карета везет неизвестно кого, неизвестно куда. Кое-где по мокрым тротуарам, освещенным луной, скользят женские фигуры.

– Monsieur... monsieur... venez chez moi...*

Просьбы переходят в неприличные ругательства и угрозы.

Потом молчание... Они уходят... они возвращаются... Они кружатся, исчезают, расплываются во мраке, снова подходят... точно стая ворон в поле над падалью.

Кое-где еще открыты пивные и ресторанчики. Среди темной массы спящих домов они кажутся желтыми, огненными провалами. От стоек веет запахом водки и духов: ароматом преступления и разврата.

– Monsieur... monsieur... venez chez moi!..

В течение пяти минут одна из женщин идет следом за мной. Я ее не вижу. Только слышу сзади себя тяжелые шаги и голос, который шепчет все тот же монотонный, просящий припев:

– Monsieur... monsieur... venez chez moi!..

Я останавливаюсь около фонаря. Женщина останавливается тоже, но вне освещенного круга. Тем не менее, я ее могу разглядеть. Она ни красива, ни соблазнительна. У нее вид, надрывающий сердце. Она не дает идеи греха.

---

* Господин. господин... пойдемте со мной .. (*фр.*)

От греха всегда веет весельем, шелком, духами... у него пунцовые губы, подведенные глаза, крашеные волосы; всё тело разукрашено, как алтарь, вымыто, как бокал, раскрашено, как языческий истукан.

В грехе есть богатая пресыщенность, роскошное безвкусие, пышная ложь, грязь, украшенная жемчугами и золотом.

Ничего подобного в этой несчастной.

Постаревшая не от лет, а от бедности, заклейменная голодом и беспросыпным пьянством в темных подвалах, обезображенная каторжным трудом своего трагического ремесла, она бродит днем, бродит ночью, бродит под угрозой удара ножа от сутенера, обирающего ее, к полицейскому, из «номеров» в тюрьму... бродит... бродит... бродит... Она глубоко несчастна на вид...

Легкая кофта из черной шерстяной материи закрывает ее грудь; грязный подол юбки бьет ее по ногам.

На ней огромная шляпа, перья которой обвисли от дождя. Руки она держит на животе. Две бедные руки, покрасневшие от холода, неловкие, узловатые, в старых перчатках с продранными пальцами.

Если бы только не час, не место и не тон ее просьбы, я бы ее принял скорее за служанку, потерявшую место, а не за уличную женщину.

Разумеется, она и сама сознаёт свое безобразие, она сама знает, как мало вожделений может вызвать ее тело. Поэтому она пятится под моим взглядом все глубже и глубже в темноту, и тень скрывает ее лицо от меня. И она повторяет дрожащим, робким, почти стыдливым голосом, точно она просит милостыни, а не предлагает свои ласки:

– Monsieur... monsieur... пойдемте ко мне.

Так как я не отвечаю, – не из отвращения, не из гордости, но просто потому, что в это самое время гляжу с глубоким сочувствием на бедное коралловое ожерелье, которое охватывает ее шею зловещей красной линией, – она продолжает почти шепотом, тоном самой трогательной просьбы:

– Monsieur... У меня живет маленькая девочка... Ей тринадцать лет, monsieur... и... она очень хорошенькая... Mon-

sieur... monsieur... пожалуйста... Пойдемте ко мне... Monsieur... monsieur.

Я ее спрашиваю:

– Где ты живешь?

И торопливо показывая мне переулок напротив, который открывает на авеню свою черную пасть, свою бездонную глотку, она отвечает:

– Совсем близко... вон там... два шага... Идемте.

Она почти бегом пересекает улицу, чтобы не дать мне времени передумать. Я иду за ней... Бедняга... На каждом шагу она поворачивает голову, чтобы убедиться, что я здесь. И она прыгает по лужам, громадная, круглая, как чудовищная жаба.

Люди, выходящие из кабака, проходя, издеваются над ней. Мы погружаемся в улицу. Она впереди, я сзади... Мы идем в какой-то провал, который становится все темнее и темнее.

– Вот... – говорит она, – видишь, я тебя не обманула, – она толкает полузатворенную дверь.

В глубине прямого коридора маленькая керосиновая лампочка... Она коптит, и по стенам прыгают две зловещие тени... Мы входим... Ноги мои ступают по чему-то мягкому, пальцы касаются чего-то клейкого...

– Погоди немножко, дорогой... Лестница такая скверная...

Она уже более уверена. Она понимает, что ей больше уже не надо унижаться, что, может быть, она уже и не так некрасива, потому что ведь я здесь, она меня держит, она меня привела. Привела мужчину, которого надо удержать ласковыми словами, любовными обещаниями.

Любовь!.. Я уже больше не «monsieur», – я «дорогой», я желанный призрак, я тот, который, может быть, принес с собой завтрашний обед, или хоть то опьянение разврата, при котором забывается голод.

Она зажигает свечку у колеблющегося пламени лампы и, показывая мне дорогу, идет впереди по лестнице. Подъем труден. Несчастная подымается с усилиями. Она задыхает-

ся, сопит, хрипит... Свободной рукой она поддерживает свой живот, который ей мешает, который ее оттягивает, с которым она не знает, что делать, точно с ношей, которая слишком тяжела.

– Сейчас, сейчас, дорогой... Это во втором...

Перила липкие; стены сочатся и гноятся; деревянные ступени трещат под ногами; я стараюсь удержаться от тошноты, которая подступает к горлу от невыносимой вони и грязи, принесенной людьми, от вонючей сырости, разносящей заразу.

На площадках у дверей слышны голоса, которые смеются, кричат, просят, голоса, которые торгуются, ругаются, требуют, голоса сквернословящие, голоса пьяные, голоса полузадушенные...

О, эти голоса!.. Как они тоскливы, эти голоса в этом месте мрака, ужаса, нищеты и... удовольствий!

Наконец, мы пришли. Ключ щелкнул в замке, скрипнула дверь, и вот мы в маленькой комнате, в которой нет ничего, кроме изодранного и хромого зеленого кресла да широкой кровати, с которой только что соскользнула спавшая там старуха и исчезла, как тень, оставив только впечатление круглых, желтых, странно-неподвижных глаз, похожих на глаза ночных птиц.

Против окна сушится белье на веревке.

– Я же тебе говорила снять это, – обращается женщина к старухе. Та что-то ворчит, собирая белье и складывая его на кресло. Еще дверь. Это комната... И вот мы одни... Я спрашиваю:

– Кто эта старуха?

– Это та, у которой живет девочка, дорогой...

– Ее мать?..

– О, нет! Не знаю, откуда она взяла ее. Она со вчерашнего дня у меня... Бедная женщина... Удачи ей не было... Сын ее в Новой Каледонии... Он любовником моим был... Это он часовщика зарезал на rue Blanche... знаешь, часовщика?.. Ее дочери в заведении... и ничего ей не дают... Ей-то ведь тоже жить надо... А? ты что?..

Молчание.

– Она приводит свою девочку сюда, потому что у нее... Ах, если бы ты только видел... Она такая несчастная, такая несчастная...

Комната еле меблирована. Чувствуется невыразимая бедность... Окна без занавесок, огня в камине нет... Обои от сырости отклеились и висят длинными лохмотьями, точно лоскуты кожи на мертвеце... Холодно...

Женщина извиняется:

– Это потому... Дров у меня нет, ни угля... Зима-то так скоро пришла... А потом месяц назад полиция была... Они меня взяли... Вот только три дня как выпустили, знаешь?..

В глубине комнаты широкая кровать с двумя подушками. Сбоку другая кровать – поменьше. По складкам одеяла и растрепанным белокурым волосам я замечаю худенькую, бледную фигурку спящей...

– Это девочка, дорогой... я ее сейчас разбужу...

– Нет... оставь... пусть спит...

– Как хочешь, дорогой!..

У ней нет даже сознания того преступления, которое она мне предлагает, и мой отказ ее удивляет... В то время, когда она собиралась будить ребенка, я рассматривал ее: ее рука не дрожала, она не испытывала того, что сжимает сосуды сердца, сгоняет кровь с лица и заставляет бледнеть.

Я спросил:

– А если полиция найдет ее у тебя? Ты знаешь ли, что такое уголовный суд и центральная тюрьма?

Взглянув на мое лицо, суровое и печальное, она снова теряет свою смелость. Она не решается посмотреть в зеркало, она не решается мне показаться даже в тусклом свете огарка... Вода капает с ее шляпы точно с мокрой крыши.

– Довольно, – говорю я ей... – не надо. И я ей кладу в руку две золотых монеты. Две золотых монеты, которые она вертит в руках, взвешивает и рассматривает с ошеломленным видом, ничего не говоря.

Я тоже молчу. Да и что же мне ей сказать? О красоте добродетели? Слова, слова, слова! Разве она виновата? Гово-

рить ей о мщении, о протесте? Зачем? Опять слова. Самое лучшее молчать! И, наконец, я пришел сюда вовсе не за тем, чтобы ораторствовать на манер социалиста. Я пришел, чтобы посмотреть, и я видел. Теперь остается удалиться... До свиданья!..

Ребенок спит по-прежнему в своей кровати в ореоле золотистых волос. Насилие над детством уже наложило свою печать на его рот, заразило его дыхание и оттенило синие пятна около его закрытых глаз. В соседней комнате старуха шлепает своими туфлями по скрипучему полу.

Женщина спрятала деньги под подушку и говорит мне шепотом:

– Старуха рассердится, что ты так уходишь... Дай ей что-нибудь, чтобы она не взяла у меня всего, что ты мне дал... Она злая старуха... больная... И, да... погоди, я посвечу тебе... лестница такая крутая...

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

Выставки художников

Из-под старых зацветших булыжников парижской мостовой, подернутой человеческой слизью, вырастают иногда жуткие и красивые цветы. François Villon, Chanson des Gueux,[1] Песни Аристида Брюана[2]... В восьмидесятых годах парижская улица расцвела целым рядом рисовальщиков: Форен, Виллет, Тулуз-Лотрек, Стейнлен, Жан Вебер...

Стейнлен – это улица предместья, улица, замкнутая громадными домами, улица, льющаяся непрерывным потоком, черным и грязным, в котором еле мелькают отдельные фигуры. Никто глубже Стейнлена не понял струю, стихийный порыв, расходящиеся волны толпы. И когда он рисует отдельные фигуры, то за ними в глубине всегда шевелится и растет раскатистый гам улицы.[3]

Французский рисунок переживает теперь ту эпоху, которую переживал рассказ при переходе от комического романа к реалистическому.

В восьмидесятых годах карикатура переходит от сарказма, шутки и сатиры к трагическому. В области графических отражений мира она становится самым нервным и чутким органом, воспринимающим все текущее во всей его полноте. Она становится в конце века тем, чем стал в его начале роман и потом рассказ. Она даже делает еще один шаг дальше – к драматической форме: рисунок воплощает всю описательную сторону рассказа и оставляет внизу слово, как обрывок диалога. В этом пункте пластика неразрывно и органически сливается со словом.

Значение этого органического слияния необычайно полно выражено в иллюстрациях Стейнлена.

Стейнлен впервые выступил в качестве иллюстратора песен Аристида Брюана.[4] И благодаря ему эти два тома[5] получили неожиданно полную драматическую цельность. Он поступил с этими песнями как драматург, которому дали отдельные монологи и он их слил в законченную драму. Это было пятнадцать лет назад.

Теперь Стейнлен как иллюстратор ушел гораздо дальше. Последняя его вещь – серия рисунков, выставленных теперь на выставке Place St. George – иллюстрации к «Les Soliloques du Pauvre» Jehan Rictus [6]. Из «Песен улицы» Брюана Стейнлен сделал ряд драматических сцен, связанных между собой только единством чувства и места; из «Soliloques du Pauvre» он создал громадную лирическую драму.

Темой Стейнлена явились уже не лица из стихотворений Риктюса, а сам автор. Одна фигура высокого костлявого человека, в старом цилиндре, в узком пальто с поднятым воротником, с длинной бородой и скорбными глазами неизменно проходит через всякий рисунок, и общим обликом напоминает самого Жана Риктюса таким, как он появлялся года три назад читать свои стихи в теперь уже несуществующем Cabaret Grillon*.[7] Эта фигура, с руками, плотно вдвинутыми в карманы, всегда идет по улице сквозь зимний снег, осенний дождь, и днем и ночью, силуэтится на фоне освещенных окон, слабо мерцает при свете фонарей... И мимо нее бежит и струится парижская улица, то отдельными фигурами, то сливаясь в человеческую волну, то тянется пустынными бесконечными домами и рядами окон, то, вырастая, тяготеет над ней, то уходит глубоко вдаль и смешивается с фантастическими видениями, несущимися в голове вечного Прохожего. В этом смешении бреда и действительности Стейнлен рисунком достигает того же, чего Гауптман в «Ганнеле»[8] словом.

Значение Стейнлена велико не только как иллюстратора. Он представляет еще более важный шаг во французском искусстве. Если главная заслуга Миллэ в том, что он нашел силуэт крестьянина в комнате и в поле, то Стейнлен сделал то же для городского рабочего, для «faubourgienne»**, для

* Кабаре Сверчок (*фр.*).

** девушка из предместья (*фр*)

«trotteuse»*, для всей массы фигур, скользящих по парижской улице. И это понимание фигуры – заслуга исключительно Стейнлена, потому что Форен дает только лицо и движение фигуры, но не силуэт, Виллет создает свои фигуры от себя и для себя, но не отражает их, Вебер вносит в фигуру то же типичное преувеличение, какое Леандр вносит в лицо, Тулуз-Лотрек больше живописец и замкнут в определенном круге лиц.

На настоящей выставке Стейнлена собрано много его масляных вещей. Это то, что наиболее слабо в Стейнлене. Он слишком рисовальщик для того, чтобы понимать краски. Краски у него хороши только тогда, когда он на рисунке делает несколько пятен акварелью или цветным карандашом, *обозначая*, но не гармонируя их. В масляной живописи он не интересен. Его рисунок слабеет. Силуэт теряет свою нервную незаконченность. Кошки – слава его молодости,[9] делаются аляповатыми неподвижными пятнами... Социальные темы, которые так искренно и сильно звучат на его афишах, становятся искусственными и декламаторски-сентиментальными.

Из масляных картин Стейнлена на нас произвела впечатление цельности только одна. Это глубокая расщелина, – площадь между глыбами домов, выпятившихся животами. На дне ее несметная толпа размахнулась и ринулась в одном порыве. От крыш поперек площади падает тень. Кое-где над серой массой развеваются красные пятна. И над всем холодное, безнадежное, скучное небо.

А вот опять Бретань, «призрачная» Бретань, которая свободной и трагической нотой не переставая, как вечный рефрен, звучит во французском искусстве (выставка Стефана Попеско у Бернхейма младшего).[10] Светлые песни, темная трава, постоянная близость океана, которого не видно... Пустынная одинокая церковь из серых зацветших зеленью камней «Notre-Dame de Joie»...[11] И опять те же черные люди с лицами, тоже высеченными из старого дуба, как у Котте и

---

* уличная (*фр*)

Симона, выходят из церкви. Белые дома и серая темная зелень сквозь сеть дождя... У Попеско много красочной серой гармонии. И это хорошо, хотя видено уже много раз.

Арсен Александр рекомендует Jacques Martin (у Дюран-Рюэля) в предисловии к каталогу, как представителя лионской провинциальной школы.[12]

Жак Мартэн архаично роскошен и провинциально изобилен. В нем есть и Макарт без битюму,[13] и Стивенс без хрома.[14] Эти груды плодов, вороха листьев и цветов, женские тела, хрустальные вазы, золото, кованые доспехи – в этом даже как-то мало французского вкуса и слишком много тяжеловесности.

У Жоржа Пти – Exposition Hanoï Г. Воллэ.[15]

Всякую новую вещь мы видим сквозь призму всех виденных ранее вещей. Воллэ видел Индо-Китай сквозь призму Парижа, и реальность так мало проникала сквозь эту толщу, что все это можно было бы написать и в Париже.

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

Салон Независимых

Открылся Salon des Indépendants.[1] Это не «Салон», это – улица. Шумная крикливая улица, по которой проходит толпа народа.

«Pas des jurys! Pas de recompenses!»*[2]

Это самый невыносимый и единственно интересный из Салонов. Здесь не требуют для входа общепринятого приличного платья. Стены открыты всем. Уличная пошлость кричит изо всех углов. Среди воющей, свистящей, пляшущей толпы проходят и настоящие таланты. Но тем, кто их не знает в лицо, трудно различить их в этой пестрой толпе. Надо долго наблюдать.

Картина – это исповедь. Теперь среди художников принято становиться на коленях посреди площади и исповедоваться пред толпой. Они к этому так привыкли, что даже не замечают всего бесстыдства выставок. В отдельной выставке еще может быть трагизм публичного покаяния, если это не шаблонные «conférences»**. Но когда сотни людей сходятся вместе в нескольких тесных залах и одновременно сотнями голосов начинают выкликать свои задушевные признания, это становится похоже на моление ревущих дервишей.

Интерес Салона Независимых в том, что здесь можно видеть всё французское искусство целиком, в самых глубоких и в самых пошлых его проявлениях. Количественное отношение строго выдержано. В шумном хаосе этих двух с половиной тысяч картин[3] широкими струями проходят великие исторические течения живописи.

---

* «Нет жюри! Нет наградам!» (*фр.*).

** доклады (*фр.*).

Во главе их стоят два главных течения, наметившиеся во французской живописи с середины прошлого столетия. Эти течения захватили все творческие дороги и стали постоянной антитезой, в которой может определиться последующий путь живописи. С одной стороны – школа, стремящаяся достигнуть наибольшей интенсивности красок их противупоставлением. Она идет от Делакруа через импрессионистов к неоимпрессионистам – группе, представителями которой в «Indépendants» являются Синьяк, Ван Рюссельберг, Люс.[4] С другой стороны – школа, ищущая гармонии красок и линии.[5] Она захватывает и Пювис де Шаваня, и Уистлера,[6] и теперь выражена в группе «Les dix», в которую входят Вюиллар, Боннар, Руссель, Морис Дени, Лакост, Серюзье...[7]

Неоимпрессионисты, как и их предшественники импрессионисты, передают только простейшее впечатление глаза, взятое в данный момент. Их различие с импрессионистами в том, что они очистили палитру вполне от всех землистых и непрозрачных красок и совершенно отвергли смешение красок на палитре, заменив его сопоставлением на полотне.[8] Практически это сводится к тому, что они оставили палитре только кобальт, гарансы, кадмиум, vert émeraude, jaune de zinc и белила.[9] Смешение они допускают только между соседними тонами.[10]

Интенсивность чистых тонов они достигают сопоставлением усиления и ослабления основного тона. Но главная сила техники неоимпрессионистов – это сила и чистота серых тонов, достигаемая сопоставлениями дополнительных цветов. Но этой возможностью они, к сожалению, совсем не пользуются, оставаясь только в обычных светлых и чистых тонах. В этой области они уже дошли до предела интенсивности, доступной масляной технике. Идя тем же путем, ее можно расширить только в области серых и коричневых.

Группа «десяти», называемая также группой «идеалистов», имеет дело, главным образом, не с впечатлением, а с воспоминанием. У них есть и линия и композиция, теряющаяся у неоимпрессионистов. Очищенные тона импрессионистической палитры они пытаются согласовать

с гармонично серым цветом комнат, в котором кричат импрессионисты. Интерьеры Вюиллара, сероватые пастели Русселя, фигуры Боннара – это единственные вещи современных художников, которые можно повесить в комнате, не оскорбляя глаза дисгармонией. Гамма их впечатлений более разнообразна, индивидуальность их шире и глубже. Они не только смотрят, но и думают глазами. Они в третьем фазисе живописи – обобщения и стилизации. Находясь более в области воспоминания, они изображают обычное и интимное глазу. Поэтому они задушевнее, чем неоимпрессионисты, которые изображают только поражающее глаз.

Это два основных течения. Над остальной толпой гипнотически царят тени Гогэна, Сезанна и Ван Гога. На сотнях полотен положено клеймо этих мастеров. Красная земля и зеленые пятна, обведенные синей линией, – Гогэн, голубая скатерть, яблоки и тарелка – Сезанн. Горящие храмы, оттененные фиолетовым, – Ван Гог.

Влияние Ван Гога, как раньше других сошедшего со сцены,[11] сказывается меньше. Искусство Сезанна нашло свое отражение только в рабской трактовке его любимой nature morte. Влияние Гогэна прошло глубже и плодотворнее. Не только Рабы, но и многие Свободные взяли его манеру, как орудие, как язык, и говорят на нем свои собственные слова. В этой манере клуазоннированных пятен[12] есть историческая необходимость. Она в сущности только переносит прием, употреблявшийся во фресковой живописи, в обычные размеры современной картины и представляет нормально логическое заключение в эволюции «пятна». Она дает картине возможность глубже слиться со стеной.

Из Свободных, говорящих на этом языке, выделяется Слевинский. Он выставляет впервые после большого перерыва.[13] Его краски глубоки и сериозны. Рисунок строг и монументален. Это фигура, которая бросается в глаза даже среди такой толпы. На языке неоимпрессионистов говорит свои собственные слова Детруа, выставляющий в первый раз. Это вполне сложившийся мастер.[14] Одновременно с пятью картинами, выставленными в «Indépendants», он открыл

свою собственную выставку на Quai Voltaire, где выставлено несколько десятков его картин.[15] Разделенному мазку неоимпрессионистов, имеющему у них обыкновенно вид точки, он придал гибкость длинной цветной линии, обводящей и выделяющей рисунок. Он сумел соединить мюнхенскую манеру с неоимпрессионизмом. Как и неоимпрессионисты, он не идет дальше простого констатирования момента. Но у него это имеет известную цельность, так как это живопись путешественника, переезжающего из Брюжи в Версаль, из Версаля на Ривьеру, в Венецию, в Амальфи.[16] Внешность юга, не затронутую импрессионистами, он передает хорошо и не банально. В северных пейзажах у него прекрасно разработаны розово-фиолетовые тона.

ПАРИЖСКИЕ САЛОНЫ

(Société Nationale des Beaux-Arts[1])

Вместе с первыми листьями каштанов на Елисейских полях распускаются огромные весенние цветы Парижа – Салоны.[2] Еще раньше, пред весной, в стеклянных теплицах Cours la Reine цветет другой – совсем оранжерейный цветок – Салон Независимых.[3] Там искатели новых путей, изобретатели новых языков, подвижники и мученики искусства. Там нельзя получить успокаивающего, красивого впечатления; они мучат, тревожат, волнуют, говорят новые и непривычные слова.

Непривычное... этого публика никогда не может простить. В корне той успокаивающей красоты, которую ищет публика, всегда лежит привычное. Привычка и красота так часто совпадают для нее...

И в этих двух официальных цветках, гигантских Victoria Regina, наполняющих Большой дворец искусств сладким ароматом нарциссов, в котором сквозит запах тления, Париж находит привычное удовлетворение.

Только что открытый национальный Салон (бывший Champ de Mars)[4] не дает ничего нового, сравнительно с предыдущими годами. Не появилось ни одного нового имени, а из старых известных художников никто не дал ничего для него необычного, еще невиданного. У «независимых» изобретают новые языки, здесь говорят... Но каждый говорит только одну собственную, много уж лет повторяемую фразу. Если, проходя по залам, внутренним напряжением вызвать из глубины стен те картины, которые висели на этих местах в предыдущие годы, то получается полукошмарное впечатление однообразных, монотонных криков сумасшедшего попугая.

Но не нужно критики... Я хочу пройти по Салону только как зритель и так прислушаться к хорам красочных голосов, точно я их слышу в первый раз.

Надо всем царит и сверкает испанец Англада-Камараза. Его картина – мозаика из драгоценных камней. Женские платья, как огромные сияющие глыбы лиловых аметистов и молочных опалов. Светлые и мерцающие, они висят в воздухе, проникнутом малахитами зелени, хризолитовыми столбами тени, пронизанном расплавленным янтарем солнца. Как эти глыбы кружев могут держаться на этих башмачках, тонких, как сапфирные стрелки?

И среди ослепительной торжественности красок гипсовое лицо старой хищницы-гитаны с глазами и бровями из черного матового камня.[5]

Пять посмертных полотен Мак-Нейля Уистлера...[6] Точно широкие струи тишины властно проходят над взволнованным морем человеческих шумов. Откуда это звучит музыка? Далекая музыка, скользящая по холодеющей лунной поверхности озера... Глубоким мировым успокоением вечера веет от этих полотен. Это натурщица в красном плаще,[7] это портрет женщины в лиловато-сумеречном платье,[8] это голова мальчика-рассказчика,[9] вид стены голого дома[10] и акварель-портрет девушки,[11] написанный остро и пронзительно. Это самая поверхностная из всех вещей, но в ней чувствуется скептическая маска, бантик в волосах, белые перчатки Уистлера – дэнди, который один мог разбивать иглистыми словами скептицизма мраморное молчание и ледяную утонченность символических башен из слоновой кости на вечерах Малларме.[12]

Антонио Лагандари. Он умеет передать гибкий стебель человеческого стана, скрытый черным сюртуком или сероватым мерцающим газовым платьем. Его головы все больше становятся безжизненными масками и восковыми гримасами. Но его руки всё больше и больше загораются странной сверхчеловеческой жизнью. Его портрет Жана Лоррэна дает отвратительно-искаженную гримасу усталого парижского неприличника.[13] «Entre chien et loup».* Это – молодая жен-

---

* «Меж собакой и волком» (*фр.*).

щина с русалочными глазами герцогини де Ноайль, гибкая, как стебель нарцисса, под руку со старой морщинистой волчицей-матерью проходит под вечерними каштанами Люксамбура, тусклыми, как старый гоблэн.[14]

Несколько незначительных портретов Бэнара ничего не прибавили к его лицу вечного искателя. Лучший из них – портрет принцессы Матильды при вечернем освещении.[15] Но это слишком формальная передача ее внешности, которая не вводит нас в историю этой страстной и тонкой души.[16]

Коттэ, который последние годы безнадежно блуждал в темных оливковых облаках и совершенно черных фигурах, вдруг одним шагом переступил мрачное кольцо и дал такое радостное трепетание бретонского солнца на зеленых лугах, далеких лесах и на белых чепчиках собравшихся в кружок женщин, что сердце замирает от весенней радости и горького дыхания невидимого моря.[17]

Симон дал очень слабую для него вещь в масляных красках – бретонцы на молитве – и несколько великолепных эскизов акварелью для той же самой вещи.[18]

Жемсу Моррису принадлежит первое место среди пейзажистов. Его набережная St. Augustin, дома противоположного берега Сены, светящиеся сквозь деревья набережной, зимний золотистый туман, пропитанный жемчужно-желтым светом газа,[19] ставят его наравне с такими общепризнанными мастерами вечерних эффектов, как Сиданэр и Дюэм. Сиданэр выставил в этом году Павильон Louis XVI в снегу с первым сумеречным светом в окнах, фонтан около Comédie Française, тоже в сумерки, и несколько совершенно необычных для него ярких солнечных освещений: разомлевший янтарный зной полудня с большим подсолнечником.[20] Дюэм остается в своих матовых сумерках и тусклых домах по берегам дрожащего канала. На стенах кое-где розовеют последние поцелуи дня.[21]

Гастон Латуш... Это медленный убаюкивающий вальс, всегда немного банальный, всегда упоительный... От него кружится голова и стены медленно плывут вокруг комнаты.

«Дочь фавнов»... За столом, усыпанным бледно-алыми матово-фарфоровыми розами, уставленным тонким, звеня-

щим, переливающимся хрусталем, в котором играют радужные иглистые блики, отброшенные лиловыми и зеленоватыми шелковыми колпачками восковых свечей, сидит человек, облокотившись на нервные, длинные пальцы руки. По его лицу, по белой груди фрака прошла фиолетовая тень. В грудах бледно-алых роз, в глубине стола – фигура спящей девушки с рукой, закинутой под темноволосую голову, и приподнятой грудью. А кругом стола, склонившись к человеку во фраке, полугрустно, полусмеясь, наклоняются грациозные и ласковые фавны, эти странные фавны Латуша с бледно-алыми розами, переплетенными между рогами, фавны вальса, фавны бала, копыта которых неслышно тонут в пушистых коврах и бурая грубая шерсть ласково касается оливкового бархата кресел. А с высоты смотрят огромные зеленоватые зеркала, переплетенные торжественно грациозными завитками старого золота, чуть мерцающего при свете восковых свечей. И комната мерно дробится в зеленых бездонностях и плавно кружится под далекие водовороты золотистого вальса.[22]

Огюст Лепэр в этом году дал пейзаж масляными красками, не уступающий по сосредоточенной силе выражения лучшим его гравюрам. Это – скалы Сиона в Бретани, написанные широкими планами и в глубоких зеленоватых тонах.[23] Его «Ливер» – тяжелая фиолетовая туча, лопнувшая и пролившаяся над морем. За ней яркий кусок «пьяной лазури». И тяжелая аметистовая пена волн, набегающих на песок внизу.[24]

Аман Жан остается по-прежнему в области портретов [25] в том же самом стиле, таком поверхностном и таком грациозном, который он сам создал и сам опошлил вечными повторениями. Только один портрет рыжей женщины с худым, чахоточным лицом носит искру чего-то нового.

Каролюс Дюран дошел до дна падения. Его уже совсем нельзя отличить от Константина Маковского. Но еще более жуткое впечатление производит Больдини, портреты которого Жан Лоррэн назвал живописью сумасшедшей обезьяны. Элегантный портретист, развративший строгие линии Дега-за, производит впечатление нарумяненного трупа, поющего

гнилым ртом игривые куплеты. Перед его портретами парижане млеют от восторга. Это – две парикмахерских куклы с губами, вымазанными вермильоном,[26] и обвитые целым серпантином разноцветных лент и кружев.

Эжен Карьер – «обесцвеченный Веласкец», как его называл Эдмон Гонкур,[27] таинственен и задумчив, как всегда. Это опять два семейных портрета и несколько головок.[28]

Из его учеников обращает на себя внимание русская художница Бабаян, которая в этом году начинает уже выходить из полного рабства и в своем портрете шьющей девушки в зеленом платье достигает самостоятельности и выразительности, как в движении, так и в тусклой успокоенной гамме красок.[29]

Константин Кузнецов дал две фигуры в плэнэре[30] в неярких, но глубоких тонах. В его живописи много скромности и основательности.

Каро-Дельвай со своими своеобразными светлыми тонами интерьеров... «Моя жена и ее сестра»[31] – в них масса трепещущей обыденной жизни. Летние платья с черными полосками, облегающими тело, дают свежую и красивую орнаментировку, свойственную ему одному.

Бёртсон – тяжелые вечерние каналы Голландии, с темными барками, красными крышами домов, золотистыми огнями, танцующими по зеркалу вод.[32]

Маурер – темные тона ночи,[33] в которых проступают темным мерцанием синие платья женщин.

Фредерик – добросовестный, искренний, сентиментальный и безвкусный. Розовая девочка среди желтых цветов.[34]

Русиньоль продолжает писать пейзажи Майорки. Обаяние окрестностей Соллери, огромных амфитеатров, спускающихся с гор широкими каменистыми террасами и заросших всей буйной растительностью Балеар, цветущие апельсины, как белые невесты, спускающиеся к морю, безумно искривленные многовековые оливы, вся сказочная декоративность и первобытная простота красивейшего из островов Среди-

земного моря подернуты на его картинах радостной грустью невозвратимого. Это ласкающий сон о потерянном рае.[35]

Мэнар выставил лесистые пейзажи Корсики. И здесь он не выходит из бронзовых пустынь Греции. И он прав, потому что ни одна страна не напоминает Греции так, как северные побережья Корсики. И опять его тускнеющая марина с бронзово-золотистым облаком, и опять фигура женщины в голубых складках прибоя. Теперь эта фигура еще больше сливается с воздухом и почти висит над морем в бронзовато-лиловой дымке.[36]

Бланш выставил портрет Баррэса и ряд полотен, навеянных «Jardin de Bérénice».[37]

Портрет Баррэса не удовлетворяет. В этом нервном и тонком лице не передано чего-то кислого в губах, детской обиженной надутости, которая так характерна для лица Баррэса.

В остальных полотнах – в Веронике в костюме моцартовского Cherubin, в девочке около зеркала[38] – это все то же самое, знакомое и привычное для Бланша лицо черноволосой девочки, которую он писал раньше в широком шелковом спадающем от плеч платье.

Динэ в этом году невыносим; невыносим настолько, насколько бывает невыносим только он при его громадном таланте. Это дикая свалка, в которой бронзовые пальцы араба выдавливают глаза мальчишке и кто-то впивается зубами в чью-то руку. Целый хаос перепутанных червеобразных тел и оскаленных зубов.[39]

Из совсем новых мастеров бросается в глаза г-жа Стетлер. В ее маленьких детских группах светится тихая, разумная радость красок. В группе двух девочек, танцующих кэк-уок, это дополняется умной и оригинальной композицией. Здесь очень много движения и в то же время совсем нет обычной мучительности анестезированного порыва.[40]

К числу немногих хороших портретов в этом Салоне нужно отнести портреты г-жи Бознанской, особенно ее портрет художника Харценберга.

В отделе скульптуры надо всем царит «Penseur» – Родэна.[41] Этот бронзовый гигант думает всеми мускулами торса, ног и бессильно опущенных рук, со вздутыми мускулами. Но в его крошечной тупой голове нет мысли. Это – Геркулес, читающий Шопенгауэра, это – слон, раздавленный тяжестью порхающей химеры.

Перед этим колоссом не меркнет только «Углекоп» Мёнье.[42] Остальное – недостойно упоминания, как и всегда.

В отделе гравюр обращают на себя внимание офорты Шторм ван Гравесанде. Это – поэт ночного мерцания бури. Это – текучие блики портовых огней на беспорядочных складках волн, это – часть волны, захлестнувшей через пристань, освещенная тусклым светом сторожевого фонаря, это – плавучие льды, белыми медузами запрудившие гавань.[43]

«Темза» – Сюреды,[44] повитая вихрями дыма и облаков, тенями проходящих судов и темными силуэтами неведомых зданий, носит в себе всю тяжесть и мощь Верхарновского размаха.

«L'Epave» Лефор-Дезилюза[45] дает удивительную для офорта тонкость воздушности. Трагические ребра сломанного судна на фоне успокоенного сумрачного неба и моря с затерявшейся чертой горизонта.

Как «vernis mori»,[46] выше всего стоят вещи г-жи Кругликовой. В то время, как другие не идут в этой манере дальше нечеткого воспроизведения простой линии, она находит возможность разрешать очень тонкие задачи светотени, как в ее «Портрете бабушки», вещи очень строгого стиля.

Шаин дал целый ряд офортов и рисунков. Его портреты очень характерны. «La belle Rita» – молодая женщина в типе Клодин,[47] «M-me Louise France» – старая Медуза ночных переулков Парижа, саркастическая маска обрюзгшей консьержи.

«B-d La Villete» [48] очень хорош прозрачностью своих широко протравленных пятен.

Целая зала занята рисунками Поля Ренуара,[49] представляющими специальный, но отнюдь не художественный интерес. Это исторические серии рисунков, начиная с процесса Золя, реннского процесса, и кончая делом Эмберов. Этот безжизненный рисовальщик, глаз которого одарен всеми недостатками фотографического аппарата, пользуется в этом году большим официальным успехом, и Люксембургский музей недавно был опозорен специальной выставкой его рисунков...[50]

Вот то, что остается в глазах после внимательного осмотра Салона. И на уста просится имя еще одного художника, без которого национальный Салон неполон и который сверкает своим отсутствием в этом году, – Игнацио Зулоага.[51]

ОДИЛОН РЭДОН

В мастерской Рэдона висит гравюра Дюрера:[1]

Женщина безнадежно и устало опустила голову; шелк платья безнадежно и устало шелестит по каменным плитам. Перед нею неправильное геометрическое тело, как «ледяной кристалл Уныния». Сломанные математические инструменты лежат в беспорядке. Серая радуга... звезда со снопом лучей и через небо длинная лента, на которой написано:

MELANCOLIA

На высотах Познания одиноко и холодно...

Образы Рэдона – это реальность не из земного мира. Только в готическом искусстве французского XIII века можно найти формы, подобные формам Рэдона. Потом источник иссяк. Графические впечатления оборвались.

Видеть последние концы нитей своего искусства на расстоянии семи земных столетий и ничего впереди – это предел одиночества.

Человеческое сознание не может вынести такого одиночества. Поэтому Одилон Рэдон в его земном воплощении только иссохшие уста, через которые Вечность шепчет свои воспоминания.

Его чувства так тонки, что впечатления жизни переходят предел боли, предел ощущаемого – у него нет вкуса к действительности. Он видит сквозь ощущаемую эпидерму природы.

Его рисунок так же груб и неоформлен, как стиль Достоевского. Это то же самое пифическое презрение к слову, презрение к орудию выражения. Но в его каменных лицах и деревянных торсах инкрустированы кусочки живого мяса, пылающие всем внешним воплощением духа.

В каждом рисунке Рэдона есть ужас живого тела, сросшегося со скалой. Из-под черных фонов его литографий всегда шевелится целый мир невоплощенных форм. С точностью импрессиониста он заносит на свои доски вихри довременного хаоса.

В каждом рисунке Рэдона есть бездонные колодцы, из которых одна за другой выплывают безымянные и бесчисленные формы...

Шевелящийся хаос – это единственная реальность Рэдона.

Бесконечная скорбь Познания – это его лиризм. Тонкая веточка лавра тихо приближается к голому черепу человека-куклы. И голова с грустной покорностью склоняется перед ней. Это – Слава.[2]

Среди шепчущих и тихо мерцающих болот на тонком стебле осоки распускается странный самосветящийся цветок: голова Человека-Пьеро.[3]

Перед гигантским окном в пространство – стоят две маленькие человеческие фигуры. За окном проходит, не умещаясь в нем, каменный профиль. Глаза опущены. Палец в раздумьи поднят к устам. В углах губ шевелится бесконечная горечь. Сзади вырываются снопы ослепительного света. «Lumière!»*[4]

Дьявол уносит Антония за пределы мироздания. Миры в непрерывном течении проходят под их ногами. «Где же цель?» – Нет цели... – отвечает дьявол. И в бледном лице с узким лбом и страдающими глазами бесконечная грусть.[5] «Если б я это создал, то была бы цель...». Никто до Рэдона не видел Дьявола с таким лицом – этого Дьявола чувства, так не похожего на обычного Дьявола разума.

На высотах Познания одиноко и холодно... В этих пределах оледенелого времени нет звука. Это царство вечного Молчания.

Каменное лицо с плотно замкнутыми веками выходит из хаоса... Эти глаза еще *никогда* не раскрывались... Если они раскроются, то загорится земной свет и формы лягут в привычные чувствам грани.

---

* Свет! (*фр.*)

В этом мире солнце перестало быть источником света... Здесь светится всё, из чего исходит жизнь: книга освещает лицо девушки, лучится одежда пророка, бросая снопы пламени, пролетает комета, мерцают морские звезды в подводных глубинах. Только одно солнце иногда восходит в этом мире – это черное солнце отчаянья[6] – le Soleil noir de la Mélancolie.

Свет промелькнул перед тьмою
и пред ужасом бежал...

Иногда Рэдон бросает слова к подножью своих рисунков. Но тогда слова, сказанные чужими устами, оживают и светятся новым смыслом.

В пастелях Рэдона хаос развертывается в своих красочных гармониях. Ужас времени кричит синими голосами; ультрафиолетовые полыньи на черном властно затягивают в глубины мистицизма.

Ультрафиолетовые лучи, помещаясь на границе видимого спектра, служат противоположно-дополнительными желтому цвету дня. Фиолетовый цвет всегда был цветом мистики и веры. Готические vitraux* все основаны на комбинациях фиолетовых. Возрождение и последующие века совершенно не знали лиловых гармоний.

Это любимый цвет Рэдона. В нем успокоенные мерцания Тайны.

Мы на границах Прозрения...
Или Воспоминания...

На высотах Познания одиноко и холодно...

* витражи (*фр.*)

ВЕСЕННИЙ ПРАЗДНИК ТЕЛА И ПЛЯСКИ
(«Bal des Quat'z-arts»)

> Христианство дало Эросу яду. Он не умер от этого, но выродился в порок.
>
> *Ницше*

> ...Один из всех зверей, он изобрел одежду,
> Чтоб наслаждаться наготой...
>
> *Сюлли-Прюдом*[1]

У художников сохранились свои исторические привилегии с тех пор, как лицемерное мещанство окончательно замкнуло человеческое тело в темницу одежды.

Стыд тела, охвативший Европу, развился недавно. Въезд Карла V в Антверпен, когда его лошадь вели под уздцы четыре обнаженные девушки, выбранные из аристократических фамилий города, не художественная вольность Маккарта,[2] а исторический факт, взятый им из записок современников. На пороге девятнадцатого века Полина Боргезе (Бонапарт) не стыдилась позировать нагой перед Кановой;[3] только в половине XVIII века был издан указ Екатерины II, запрещавший в России общие бани, причем исключение, допускавшее право входа в женские бани, было сделано для художников и врачей, «имея в виду их совершенствование в своей профессии».

В то время, когда нравственность и красота регламентируются полицейскими предписаниями, когда в Германии обязательны костюмы в мужских банях и установлены абонементные билеты для посещения публичных домов, парижские художники сохранили право устраивать весной свой бал, на котором тело разбивает стены своей темницы.

Это бал четырех искусств «Bal des Quat'z-arts», бал, на который допускаются только посвященные – художники и модели, весенний шабаш, на котором ликующее обнаженное тело получает свободу на одну ночь в году.

Но оскорбленная стыдливость «не посвященных», проникавших обманом на бал, вызвала репрессии и посягновения на исторические привилегии от лица сенатора Беранже, и в этом году устроители бала имели малодушие дать подписку в том, что они не допустят полного отсутствия фиговых листиков. «Надевая на статуи фиговые листики, вы достигнете только того, что у молодых людей будут являться игривые мысли при виде фигового дерева», – говорит аббат Жером Гуаньяр у Анатоля Франса.[4]

В ночь на 27-е апреля отряды римских легионеров, в касках и сандалиях, с обнаженными голенями, гладиаторы, византийские патриции, греки из колоний, «перейдя воду»[5] и пересекши Большие бульвары, мелькая пестрыми пятнами среди обычной уличной толпы, направлялись толпами к Монмартру.

На бульваре Рошешуар[6] стояла и гудела толпа любопытных, раздвинутая веревками и городовыми.

Входящие пропускаются через жюри, решающее, достаточно ли артистичен костюм. Каждый должен назвать то ателье, в котором он работает, и быть узнанным своим «массье».[7]

Не удовлетворяющие этим требованиям безжалостно изгоняются.

На больших пригласительных листах-билетах значится:

«Старина (Mon vieux)! Мы тебя ждем в этом году на наш бал со всеми твоими маленькими приятельницами. Бал в этом году изображает ярмарку в Византии. Те идиоты, которые вздумают нарядиться в костюмы арлекинов или пьеро или возьмут их напрокат в мещанских лавчонках, могут искать других балов, где допускаются идиотские костюмы».

Огромная зала полна толпой до краев. Она вся волнуется, плещется и расходится концентрическими кругами, как

широкий бассейн. По краям ряды лож, устроенных различными ателье, которые группируются в них, размещаясь в декоративные группы.

В одной нормандские борцы, одежда которых состоит из черных шлемов и черных ленточек, охватывающих тело; в другой высокий трон, на котором стоит византийская царица с пальмовой ветвью, и группы придворных расположились по ступеням; дальше эшафот и орудия пыток, потом балаган, с эстрады которого выкликают шуточные приглашения...

А посреди залы в бешеной сарабанде,[8] схватившись за руки, с криками несутся танцующие...

Трубы, барабаны, оркестр...

Всё стихает. Из дверей выходит процессия – «Les Chars»*, которые медленно влекутся их устроителями вокруг залы.

Впереди колесница с царским балдахином. На ней полунагая женская фигура. Всё в том модном и легком византийском стиле, который создал Муха на афишах «Феодоры» у Сары Бернар[9], который ввел в моду в литературе еще раньше Поль Адан своим романом «Basile et Sophia»[10], который с необычайной эрудицией и мастерством разработал его предшественник, давно позабытый и недавно открытый вновь – Жан Ломбар, в своем романе «Byzance».[11]

Когда первая процессия медленно обошла залу при одобряющих кликах, выходит следующая.

Это грациозное сооружение архитекторов из École des Beaux-Arts**.

На куполе Айа-София[12], широко раскинув крылья, сидит орел, и на спине его лежит земной шар. И еще выше, попирая земной шар, на громадной высоте, почти под потолком, нагая женщина в тяжелых золотых запястьях и ожерельях.

Дальше восточный караван с живыми верблюдами, на которых сидят восточные женщины в белых покрывалах, из-за которых смотрят газельи глаза, и еще один верблюд, на котором женщина в красном покрывале. И пред эстрадой, где сидят судьи, она движением плеча роняет покрывало и

* Колесницы (*фр.*).
** Школа изящных искусств (*фр.*).

остается нагая, золотистая и стройная, как стебель ржаного колоса, с тонкими, приподнятыми стрельчатыми сосцами. И торжествующее целомудренное тело, плавно качаемое верблюдом, плывет над пеной сотен плещущих рук.

А с другой стороны залы уже выходит целая галера, на которой матросы натягивают парус; за галерой – пурпурный балдахин с византийским императором, у ног которого лежат рабыни...

И «ша́ры» еще раз обходят залу, и первый приз общими криками присуждается женщине, попирающей земной шар.

Процессии ушли. Начинается ужин. В буфете с боя берутся карточки с холодной закуской и бутылки вина. Располагаются как кто может – кто в ложах, кто на ступеньках, а большинство прямо на полу посреди залы.

Шампанское не покупают, но, согласно традициям, крадут.

И теперь, когда залу можно окинуть глазами всю, с ее пестротой, с ее клочками пурпура, розового газа, серебряных блесток, золотых обручей, волнистых линий тела, подернутую легкой синеватой дымкой и угасшим головокружением танца, теперь исчезают балаганные детали маскарада и проступает величественно и властно античный мир, вечная всевременная и всенародная оргийная радость освобожденного и ликующего тела – языческого символа красоты и целомудрия.

Мужское чувство, лежащее в основе наслаждения красотой, раздражаемое присутствием одежды, этой искусственной и лживой оболочкой тайны, переходит здесь в стихийную радость тела, в огне которой сгорает всё личное, случайное, звериное.

Когда выпито шампанское и разбиты бокалы, танец начинается снова.

Танец...

Здесь не видно этих обыкновенных видов классического танца – польки, вальса. Если какая-нибудь пара и попробует сделать несколько па, то ее быстро сметет и унесет набегающая волна. Здесь не видно и обычного «Chahut» (канкана),

развратного танца лжи, длинных юбок и шелковых «dessous»*.

Каждый танцует свой собственный танец, танец своей личности, – танцуют до самозабвения, танцуют, схватившись за руки, танцуют длинной вереницей, образуя волнистый, местами прерывающийся круг...

На судейской эстраде появляется танцовщица, покрытая одной ниспадающей волной черного газа, который расходится и розовеет от каждого движения тела.

«Платья долой! A poil!»**– раздаются крики. Художники-администраторы стараются успокоить: «Вы же давали подписку. Вы же знаете, что бал будет запрещен, если мы допустим полное "nu". Нагота разрешена только в процессии».

– Я не давал подписки... Пусть лучше бала совсем не будет. Это наше право... Мы не хотим мещанских маскарадов... Мы – художники.

Спорящих уносит водоворот сарабанды.

Протест вырывается то здесь, то там криками «A poil!!».

Тело, в экстазе танцуя, старается сбросить с плеч одежду, отбросить движением стана оскорбительные ткани.

Греческие пеплумы в повороте танца раскрываются и обнажают профиль фигуры.

Мелькает тело египтянки, продолговатое и золотистое, как плод финиковой пальмы, сребристо-серые мулатки, точно вырезанные из «bois de Spa»[13], бронзовая кожа моделей итальянок, облитая зноем и солнцем, и тело парижанки, белесоватое и обесцвеченное, как стебель травы, выросший без солнца...

Рассвет. Электричество гаснет. Синеватый подводный свет дня льется сквозь окна.

Зал пустеет. Как осенние листья, уносятся последние танцоры бала. На полу, как следы урагана, остались куски разноцветной ткани, обрывки мишурных ожерелий, блестки золота, осколки бокалов, растерзанный букет цветов, забытый алый плащ.

---

* Здесь – белье (*фр.*).

** Здесь – нагишом (*фр., разг.*).

Кое-где в углах еще кружатся забывшиеся в экстазе танца плясуньи, которые продолжают танцевать одни, для себя, не слыша, что угас и рассыпался последний аккорд оркестра, и не замечая, что синеватая зала опустела и поблекла.

Другие пользуются моментом, чтобы сбросить с себя на минуту ткани и скользнуть в последнем танце через залу, между угасающими блестками и лоскутами бала, точно лепестки розы, подхваченные ветром.

Шесть часов утра. Золотистое весеннее утро, дымчатое и свежее... Пустынные и гулкие улицы просыпающегося Парижа, с их утренними обитателями: молочницы в голубых платьях, гарсоны, снимающие ставни с кафе, announcements эписьерки*, булочницы, бонны в белых чепцах, растворяющие окна.

И сквозь этот деловой, утренний, сдержанный Париж, с криками, песнями и музыкой, кто пешком, кто в каретах, кто верхом на извозчичьей лошади, кто взобравшись на верх кареты, разгоряченные пляской и головокружением бала, пестрой лентой в две тысячи человек возвращаются художники с Монмартра, чтобы по старинной традиции заключить праздник на дворе École des Beaux-Arts.[14]

«A poil! A poil!! Эй, вы! Платье долой!!» – кричат они, обращаясь к женским фигурам, с любопытством выглядывающим из окон.

И разгульный крик вырастает в этой утренней тишине Парижа до символического протеста жизни и язычества.

Это идут последние непримиренные, последние язычники, последние, которых коснулся тирс Диониса.

«A poil! A poil!!» Потом вся толпа начинает петь: «Conspuez Bérenger... Conspuez Bérenger! Con-spu-e-ez!!»**

На Place du Carrousel делает ученье батальон Национальной гвардии.

Шествие останавливается.

«Да здравствует армия! Salut à l'Armée!»

И все соскакивают с экипажей, сбрасывают плащи и шляпы, полуприкрывающие костюмы бала, и через пять ми-

---

* Бакалейщицы (epiciéres, *фр*)

** Освистать Беранже! (*фр.*)

нут вокруг всей Карусельной площади, замкнутой строгими колоннадами Лувра, с солдатами посередине, несется в бешеной пляске «grand-rond»*...

Офицеры приветствуют художников восклицаниями. Потом все бегом возвращаются к своим экипажам. «Conspuez Bérenger! Conspuez Bérenger! Con-spu-e-ez!»

Сена. Золотистые блики солнца в воде. Шелестящие тополя, с клейкими бледными листьями.

Rue Bonaparte, как узкое сырое ущелье, прорезанное косым столбом света.

И вот, наконец, старинный двор École des Beaux-Arts с почерневшими тонкими колоннами Ренессанса. «Conspuez Bérenger! Conspuez Bérenger! Con-spu-e-ez!»

– Товарищи! мы теперь у себя, и здесь никакие глупые полицейские предписания нас не касаются! Поэтому будем продолжать здесь наш бал. А пока на память о бале получите это... Это великолепное средство против новой заразной болезни – стыдливости (pruderie), которое называется «bérengite»!..

И бозарец в костюме центуриона, взобравшись на серый цоколь статуи Демосфена, кидает в толпу пряники, имеющие вид поросят с надписью «Théodora».

Их подхватывают с криками и хохотом.

«И мне одного Беранже! Эй ты! Сюда! Сюда, Беранже!.. Еще!..»

– A poil! A poil! Мы теперь у себя.

Толпа расступается, и одна из натурщиц – девушка лет восемнадцати – выбегает на середину двора, сбрасывает с себя одежду и нагая начинает пляску. Вкруг ее стана вьются струйки золотистой газовой ткани. Она подхватывает ее рукой и жестом Саломеи[15] обвивает вокруг головы.

Острый утренний холод жжет тело. Сиреневые полосы тени чередуются с золотистыми столбами солнечной пыли. Зацветающие каштаны тянут свои лапчатые листья сквозь стрельчатые балюстрады и колонны.

Строгие статуи богов и философов каменным оком взирают со своих пьедесталов.

---

* большой хоровод (*фр.*).

И на почерневших мраморных плитах, поросших мелкой травой и бурым мохом, под ясным пологом небесной лазури, перед лицом всего радостного и старого Парижа, плывет, бьется, плещется розоватое, перламутровое женское тело, в размахе исступленной пляски, как воспоминание Древней Греции, как смелый жест Ренессанса, как воплощенная греза мужчины, греза о женщине-цветке, уносимом водоворотами танца, как последний протест язычества, брошенный в лицо лицемерному и развратному мещанству...

И до самого вечера в разных кварталах Парижа по кафе мелькают одинокие затерявшиеся маски, как пестрые лоскутья на полу помутневшей рассветной залы, по которой прошел ураган весеннего шабаша.

ПАРИЖСКИЕ САЛОНЫ 1904 г.

SALON DES ARTISTES FRANÇAIS*

I

Академический Салон французских художников, называемый по старой памяти Салоном Елисейских полей,[1] поражает не столько качеством, сколько количеством выставленных художественных произведений.

В этом году выставлено 5019 номеров. Из них 1863 масляных картины, 1747 акварелей, 974 скульптуры.

Масляные картины занимают 39 зал, плотно увешанных до самого потолка.

Скульптура занимает одну залу, но залу таких размеров, что в свободное время в ней устраиваются скачки с препятствиями, автомобильные гонки на расстояние и опыты с летающими машинами.

Весной она до краев наполняется скульптурой.

Жизнь отхлынула от академического Салона Елисейских полей еще в годы отделения от него Национального салона.[2]

Между молодыми рапэнами,[3] привлекаемыми в этот салон покровительственной системой правительства – премиями, медалями, стипендиями, заграничными командировками, приобретением картин для национальных музеев, и стариками-академиками легла пропасть трех поколений.

Имена Бугро, Жан-Поль Лоранса, Эннера, Гарпиньи, Жерома [4] доносятся с другого конца столетия. Это пра-прадеды современных художников.

* Салон французских художников (*фр.*)

То, что было живого и талантливого в этих трех или четырех сменившихся поколениях, ушло в Национальный салон и к Независимым.

Столпы École des Beaux-Arts [5] остались лицом к лицу со своими молодыми выучениками.

У французского академизма есть одна великая незыблемая заслуга: он создал твердый и сильный рисунок тела. Он сделал невозможной и кричащей всякую безграмотность в рисунке.

Но эта победа и привела его к гибели, к гибели духовной и французским искусством не сознанной. Академизм жив и не только в одной École des Beaux-Arts, но он жив во всех частных и вольных академиях Парижа, жив во всей новой живописи, хотя они наружно так кричат против академии. У Жульяна он академичнее самой академии, потому что большинство Prix de Rome достаются ученикам академий Жульяна.[6] В других свободных академиях живут бессознательно и глубоко те же академические принципы.

Академизм вековой традицией поставил пред учениками на модельный стол голую натурщицу и создал на клавиатуре человеческих мускулов нескончаемые гаммы для руки.

Изо всех ежедневных реальностей и миллионов сочетаний линий и красок академизм взял именно то, что было наиболее далеко от человека, что никогда не могло стать предметом живого наблюдения и воспоминания, – обнаженное тело. Он создал виртуозов кисти, которые прекрасно могли нарисовать тело в каких угодно ракурсах и положениях, которые из одного сокращения мускула могли с математической правильностью воссоздать положения других членов тела, которым действительность была не нужна, потому что они знали наизусть всё сплетение костей и мускулатуры, у которых знание заменяло наблюдения, у которых привычка руки заменяла опыт глаза и глаза которых, загипнотизированные вековым видением модельного стола, ослепли для жизни.

Для живописи нет ничего гибельнее, чем предварительное знание там, где нужен непосредственный анализ, опытность руки там, где нужна девственная восприимчивость глаза.

«Нет момента более ужасного в жизни художника, – говорил Делакруа, – чем тот, когда он начинает совершенно свободно чувствовать кисть в своей руке».[7]

Всё воспитание художника во Франции направлено именно на то, чтобы дать художнику навык руки.

Отсюда рождаются эти сотни «nues», которые так поражают русскую публику во французской живописи.

Особенность всех «nues des Salons» та, что в этих телах не видно никакого отношения к ним со стороны художников.

В них нет ни мужского чувства, как у Фелисьена Ропса,[8] в них нет поисков идеальной гармонии реальности, как у греков, это просто те совершенно абстрактные геометрические фигуры, которые могут сокращаться и принимать позы по законам движения человеческих мускулов, фигуры, которых нет в глазах, но которые живут в концах пальцев и в кисти. Эти фигуры произвольно освещаются разными светами, но для того чтобы придать этим бенгальским огням, изобретенным на палитре, сходство с солнечным светом, голые фигуры вставляются в какую-нибудь обстановку.

Выбор обстановки создает то однообразие сюжетов и композиций, которое прежде всего кидается в глаза в академической живописи.

Художники, желающие называться реалистами, пишут просто натурщиц или купальщиц. Их в Салоне всегда сотни.

Зараженные импрессионизмом ставят тело под открытое небо, освещают его солнечными пятнами, бросают на зеленую лужайку.

Претендующие на титул идеалистов берут формы тела как привычный вековой символ и тщательно очищают его от всего, что может напомнить реальность.

Цикл тем современной живописи является еще более замкнутым и тесным, чем в то время, когда живопись была ограничена церковными сюжетами.

Только в то время темы давались извне и благодаря именно этому стеснению реальности жизни, реальности ви́дения, реальности исторического момента свободной струей

вырывались из-за каждого традиционного библейского сюжета.

Теперь бедность тем создана бедностью ви́дения.

И импрессионизм и идеализм были только бесплодными попытками примирения жизни и модельного стола, видимой реальности и окаменевшей наготы натурщицы, в которой художники перестали видеть женщину, а видят только анатомический препарат.

Модельный стол для европейского искусства – лобное место, плаха, на которой обезглавлены тысячи талантов.

Салон Елисейских полей производит впечатление альманаха, в котором собрано несколько тысяч гимназических сочинений, удостоенных пятерки, и приложено несколько образцовых сочинений, написанных профессорами. Какая масса грамотных людей!

Какое знание орфографии!

Но академизм, научив рисовать, выкалывает глаза.

Как ужасны эти тысячи слепых, до которых не достигают линии и краски жизни и в мозгу которых горит только один силуэт модельного стола!

II

На вестибюле лестницы, под стеклянным колпаком большая цветная скульптура покойного Жерома «Коринф».

Раскраска ее доведена до полной иллюзии – восковой куклы. Это нагая женская фигура. На ее руках, на шее запястья и ожерелья из залитой прозрачной эмали, сделанные с большим вкусом. Мрамор дает местами вполне впечатление кожи. На руках сквозят синие жилки, на ногах ногти совсем настоящие, на ступнях можно рассмотреть морщинки кожи, все доведено до такой степени отделки, что, взглянув на голову, становится обидно, что на ней не надето настоящего парика и не вставлены глаза. Жером в своих ранних полихромных мраморах еще держался греческой традиции.

В наилучше сохранившихся цветных мраморах, как, например, в так называемой гробнице Александра Македон-

ского, находящейся в константинопольском музее, окраска фигур очень легка и обща: так, как будто мрамор чуть-чуть пропитан акварелью.

Но окраска в скульптуре излишня и насильственна, потому что в самой светотени скульптуры есть возможность цвета. И итальянский скульптор Россо[9] доказал возможность давать вполне колоритные вещи, не прибегая к окраске мрамора.

Картины Максанса [10] – «Вечерняя песнь», «К идеалу» – ужасно похожи на скульптуры Жерома. Точно это цветные фотографии (с неизвестных посмертных вещей Жерома).

Тщательная заточенность восковых лиц дает им почти стереометрическую выпуклость. Вырисовано всё до мельчайших бликов на зубах, до отдельных волосков на ресницах.

Жан-Поль Лоранс выставил две картины – «Лютер и его ученики» и «Рудокопы».

Стальной рисунок, стальные лица, стальные тона.

Мастер, нарисовавший за свою жизнь много тысяч безукоризненных манекенов, одевавший их в строго приличные тона и серый колорит академической тоски, решился подойти в «Рудокопах» к той области угля, мускулов, машин и страдания, которая освещается пылающим сердцем Константина Менье.[11]

Только огонь сгорающего сердца может выплавить из черного угля фабрик бриллианты искусства.

«Углекопы» <sic!> – это позорно-черное пятно во всю стену, с красными крышами фабрик вдали.

Анри Мартэн...[12] Лже-идеализм голых тел, освещенных оранжевыми сумерками, приковал этот громадный талант на всю жизнь к академическому Салону. Но он становится велик, когда касается природы и обыденной жизни.

Он весь в дребезжащем воздухе сумерек, в пламенеющих стволах деревьев, в шелестящей вечерней листве, в той меланхолии Юга, которая из всех художников доступна только ему и Мэнару.[13]

Он смело взял технику неоимпрессионистов – богатырский меч, попавший в бессильные руки, и закутался в

вибрирующие складки ало-заревых покровов. Он не пишет предметов и фигур – он пишет только воздух, струящийся вокруг них.

В этом году он выставил большой триптих, исполненный по заказу сберегательной кассы в Марсели.

«Утро» – дети идут в школу. Фигуры двух девочек на первом плане прекрасны широтой и общностью силуэта.

«Полдень» – рабочие разгружают в порту апельсины. Фоном служит стена мачт и переплеты оранжевых снастей.

«Вечер» – лучшая часть – старые люди идут по берегу порта, облитые золотисто-розовыми лучами.

Триптих Анри Мартэна безусловно самая крупная вещь всего Салона.

Я могу с ней сопоставить только «Домашние добродетели» Клемана Гонтье [14] – полотно мощное и суровое, вносящее необычную серьезность и думу в скучные залы Салона.

Это комната рабов, занятых домашними работами в римском доме. Найден общий силуэт каждой фигуры, обдумано каждое пятно, все упрощено до самых широких декоративных линий.

Всё выдержано в невеселых старых желтых тонах, но они в нескольких местах разбиты глубоко-фиолетовыми пятнами, вносящими потрясающую глубину чувства.

За этими оазисами снова начинаются безнадежные пустыни, зал с приличными пейзажами, голыми женщинами в зелени, Христами, проклинающими Париж с высот Монмартра, портретами дамских платьев, к которым только для приличия пририсованы человеческие лица, батальными картинами, расцвеченными красными штанами «пью-пью» и бликами на лошадиных крупах, официальными торжествами третьей республики: раздачей наград на всемирной выставке 1900 г., столетием Виктора Гюго в Пантеоне, натюрмортами, сиренами, цветами...

Кое-где, как марки полной бездарности и безукоризненной орфографии, билетики с надписями: «Mention», «Médaille»...*

---

* «Отзыв», «Медаль» (*фр.*).

Редко бросится в глаза красивая вещь: m-lle Dufeau[15] с ее живописью, грациозной и женственной, с ее телами, в которых есть свой стиль и свои позы, своя перламутровость кожи, которые текут, как воды ручья, как блики по поверхности реки. В ее отекших мраморах и струящихся ветках ивы есть тусклая яркость акварели.

Изредка вещь поразит своей карикатурностью, как «Осада Сарагоссы» Берже,[16] где он делает попытку соединить пиротехнику с живописью и пикантное с трагическим, заставив разорваться бомбу под летящей в воздухе испанкой в черном корсаже и развевающимися «dessous»,* вырисованными с точностью Максанса.

В области скульптуры фантазия еще однообразнее. Это ряды Иоанн д'Арк, вакханок, мучениц, поцелуев, нарциссов, купальщиц и портретов-бюстов: людей с мраморными нафабренными усами, в мраморных пиджаках...

Точно проходишь по коридорам генуэзского «Campo Santo».[17]

В отделе гравюр – это всё копии с известных картин, премированные и помещенные в отдельные залы.

Оригинальные произведения изгнаны в коридоры. Но и в них мало утешительного, за исключением офортов Дезбюисона: снежные ночи города и тусклые огни фонарей.

В отделе прикладного искусства, очень бедном по количеству, можно отдохнуть на несколько минут перед цветными стеклами Луксфера и Жильбера. Но они слишком заражены недостатками масляной живописи и переносят их в это старое искусство, независимое и позабытое вместе с готическими соборами.

Из холодных и полутемных подвалов архитектуры посетители выбегают с ужасом. Там всегда пусто и тоскливо, и только шелестящие звуки шагов дрожат в воздухе.

Миниатюры идут рядами, розовенькими и приличными, все одинаковой величины, все в одинаковых рамочках.

Ювелирный отдел спасает Лалик.[18] Драгоценные камни – лучшую грезу человечества – он заставляет расти цвета-

---

* нижними юбками (*фр.*).

ми, порхать насекомыми, виться змеями... Он ткет из серебра лебединые перья и из лебединых перьев сплетает кружева ожерельев, ожерелья он связывает тяжелыми аграфами из седой эмали, выплавленной в форме сухих полупрозрачных лепестков цветка «папская монета».

Это те произведения искусства, на которые не только хочется смотреть, но их хочется ласкать рукой, иметь у себя на груди.

В них вечная радость растения, вечное напоминание о потерянном рае природы, в них мертвый кристалл, расцветающий живым цветком от прикосновения человеческого духа.

Лалик – один из самых радостных и бессознательных символистов современного искусства.

На этом я отряхаю со своих ног прах Салона Елисейских полей.

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

Выставка примитивов. Национальный Салон. Исадора Дункан. Бал des Quat'z-arts

I

Выставка французских примитивов [1] оставляет глубокое и сильное впечатление. Это самое крупное художественное событие из всех, которые переживал Париж за последние годы.

Здесь впервые собрано то, что осталось в живописи и в миниатюрах от XIII, XIV, XV веков. Какие выводы можно сделать из этого сопоставления вещей, раньше разбросанных по десяткам мелких музеев Франции и Англии, это еще трудно определить, но уже при беглом обзоре многие традиционные устои и исходные пункты начинают сползать со своих мест.

«Всё франко-фламандское искусство до самого появления Ван-Эйка работает по образцам, созданным в Иль-де-Франсе предшествующими поколениями». Это слова Lafenestre.[2]

Первое, что изумляет, это сила и глубина портретов. Много, поразительно много человеческого лица, и оно не затемнено ничем лишним – ни красочными эффектами, ни изысканностью линий! Как пред египетской скульптурой останавливаешься с вопросом: чем же достигнута эта полнота выражений? Казалось, были все данные для обезличенья искусства – бедность красок, неумелость рисунка, строго замкнутый цикл тем, почти установленный канон для картин,

и именно здесь со всепобеждающей интенсивностью вырастает индивидуализм человеческого лица.

Ничего лишнего. Не имея возможности разбегаться в создании тем, вся сила сосредоточивается в индивидуализации лица.

В конце четырнадцатого века у Жана Малуэля это еще Джоттовские безбровные Богоматери с бледной складкой на лбу, сила которых вся сосредоточена в прищуренном страдающем взгляде.[3] Это «Martyr de St. Denys», где в золотом небе как сгустки крови висят красные херувимы, где над условной фигурой святого стоит дышащая жизнью фигура палача, и где у лежащей фигуры уже обезглавленного мученика совсем жуткие, бледные как воск руки, сжатые в судороге.[4]

Начало пятнадцатого века – это Овернская Богоматерь покровительница. Она широко распростерла свою горностаевую мантию, под которою ютятся маленькие люди и короли.[5] У Maître de Flemalle (1430), в его «Поклонении волхвов», реальность современного вливается еще более широкой волной. Это сероватый весенний пейзаж северной Франции. Грязная дорога. Подстриженные аллеи фруктовых деревьев. Отдельные сельские домики, внешний вид которых не изменился с тех пор. Глубже морской залив. Город с башнями на холме.[6] Один из тех увлекательных пейзажей, в которые можно было войти и долго ходить по узким дорогам и тропинкам вплоть до самых запутанных темных улиц далекого городка.

К половине XV века, как раз ко времени появления Иоанны д'Арк, искусство доходит до кульминационной высоты в лице гениального Жана Фукэ. Но в нем не видно ни капли экстатического религиозного подъема, принесенного Иоанной. Такая полная беспощадность анализа, которым он рассекает душу тех, кого он пишет, после вернется только у Гойи. Портрет Карла VII – одно из лучших произведений Фукэ.[7] Этот безусый и безбородый человек с обвисшим красноватым носом, гнусной складкой губ и равнодушно пресыщенным взглядом, иронией судьбы был обетованным королем Иоанны.

В виде Богоматери Фукэ написал хорошенькую и худенькую Агнессу Сорель,[8] которую современники с негодованием называли бесстыдницей за то, что она «descouvroit les espaules et le seing, devant, jusques aux tetins».*[9] У ней большой лоб и детское лицо. Лиловый расстегнутый корсаж и неловко одетое платье. Рядом жертвователь иконы, душеприказчик Агнессы Сорель, Этьенн Шевалье, про которого много говорила скандальная хроника двора,[10] с головой, подстриженной и задрапированной на манер Карла VII, на которого он похож чертами лица. А дальше целый ряд портретов той эпохи с желтыми усталыми лицами, пресыщенными жестокими глазами, тонкими хрящеватыми ушами, похожими на угловатые крылья летучий мыши, – лица, в которых невольно ищешь загадочного лица Жиль де Рэ.[11]

«Триумф девы Марии» (1453) Enguerrand Charonton, сперва считавшаяся произведением короля Рэне, а потом Жана Ван-Эйка,[12] – одна из крупнейших вещей второй половины XV века. Искусство Севера и Юга слилось и подготовило фламандскую школу. Наивность здесь гармонично слита с вековой опытностью и чувством реального. Чувство выражено сильнее в руках, чем в лицах.

Жан Фукэ перестает работать в 1470 году. Скипетр живописи переходит в руки Nicolas Froment. Беспощадный анализ лица уступает место декоративной композиции. Но красивая линия только украдкой прокрадывается в живопись и проявляется в самых общих массах пятен. Глубокий трагизм и простота еще не отошли от живописи. «Pietà» Фромана строга и торжественна. Фигуры брошены свободной и властной рукой мастера. Тело Христа беспомощно перевесилось через колени Богоматери, но его голова приподнята ее рукой. В этой мертвой послушности измученного тела есть линия нестерпимой боли. Потрясает фигура Магдалины, поглупевшей от скорби. Безнадежно и благоговейно она держит в руках ненужную баночку с елеем, как вечный припев ее жизни. Но выше всего фигура даятеля в углу картины на коленях. Она написана с какой-то нечеловеческой энергией и просто-

---

* «открывала плечи и грудь до сосков» (*фр.*).

той. Это загорелая голова провансальца с коротким носом, седыми волосами, складкой на бронзовых бритых щеках и быстрыми глазами дельца, которые стараются быть благоговейными.[13] В «Пылающей купине» (1476) Nicolas Froment[14] уже гораздо больше декоративности и меньше чувства. Близко Возрождение.

В самом конце пятнадцатого века в лице Maître de Moulins[15] живопись Франции уже вплотную подошла к условностям Возрождения. Фигуры, складки одежды уже начинают извиваться в красивых линиях, только лица еще живы.

Последние вещи на выставке доходят до XVI века. Это портреты François Clouet[16] со всей грацией, тонкостью, изяществом и бессилием Ренессанса. Кроме того, там есть готические скульптуры:[17] добрые короли с длинными носами и ясными улыбками, которые держат в руках маленькие соборы; благоговейные головы ангелов с гиератической улыбкой, сквозь которую уже сквозит улыбка Джоконды, есть мученицы с тонкими нервными лицами и каменными пальмами в руках, есть ковры, в которых вытканы стебли трав, звездчатые цветочки, голые дети, кролики и белые павлины.

И, наконец, целые залы старых кожаных книг,[18] страницы которых перевиты золотыми веточками и голубыми цветами миниатюр, лучшие из которых принадлежат тому же Жану Фукэ.

Глубокое чувство стыда охватывает, когда из этого мира, такого близкого, такого понятного, переходишь к современности, в Salon Nationale des Beaux-Arts[19], в громадные залы Большого Дворца Искусств, обремененные всеми украшениями дурного вкуса Третьей Республики.[20]

Во Франции, всегда любившей играть грандиозным, начинает развиваться боязнь пространства. Громадные декоративные пространства она старается затянуть тонкой сетью ненужных арабесок. Колоссальное одеть в мещанские фестоны. Это ярче всего сказывается в том новом уголке Парижа, который занят дворцами Искусства и мостом Александра III.[21]

Это снаружи – в архитектуре. Внутри еще безнадежнее.

Дух жизни отлетел от масляной живописи. Взгляд равнодушно скользит по однообразной разноцветности тысяч полотен. Смертью веет от ненужных и бесцельных картин. Масляная техника исчерпала все возможности. Она стала магическим кругом, через который художники по странной привычке не смеют переступить. Недостаток масляных красок в том, что это материал слишком послушен нам, слишком безвольно подчиняется руке художника. А для работы нужна борьба.

Самый материал должен быть ясновидящим и прорицающим. Заставляйте говорить дерево, металл, камни и ткани. Работайте так, чтобы грубые и враждебные вещи, толпящиеся около человека, пели и рыдали от прикосновения руки художника.

Только в декоративном отделе Салона чувствуется начало борьбы против современной диктатуры масляной картины. Но это борьба слабая, бессильная, еще не сознавшая себя, дальний отголосок большой волны, поднимавшейся в Англии. Чем грубее материал, тем голос его глубже и задушевнее: это чувствуется в коврах из веревок работы Ory-Robin.[22] В тисненой коже есть живое и интимное глазу и руке; переплеты Clément Mère и Franz Waldraff – одни из лучших вещей в прикладном отделе.

В отделе гравюр выше всех стоят Шторм ван-Гравесанде и Лефор-Дезилюз.[23] Гравюре и офорту в европейском искусстве суждена великая роль. Именно этому способу предстоит соединить в себе те завоевания, которые сделало европейское искусство в области светотени. Соотношение освещенных плоскостей, переносящее нас в трехмерный мир, и лучеиспускающие точки цветного света, танцующие на поверхности нашего глаза, – в этом вечное противоречие двух течений современной живописи. Интенсивность красок импрессионистов сделала скучным темный тон старой живописи. Но в офорте, цветном офорте эти исторически привычные, дорогие европейскому глазу черноты находят себе объяснение, смысл и право на существование.

В отделе масляной живописи надо всем с головокружительным блеском танцует и хохочет, как молодой король кра-

сок и света, испанец Англада,[24] картины которого сотканы из снопов драгоценных камней, фигуры которого качаются в опьяняющем ритме света, который весь поет, звучит и рассыпается как огромный огненный оркестр вечерней зари.

Уистлер допел свою песню и закончил пятью дымчатыми аккордами лиловатых тонов.[25] Бэнар, Бланш, Лагандара[26] потеряли вкус живого лица и могут создавать только гримасы. – Поэты сумерек проходят, держа в руках золотистые вечерние огни: Джемс Моррис, Сиданер, Дюэм...[27] – Духи вечерних огней и земных зеркал еще поддерживают своего любимца Латуша,[28] который, как завороженный, медленно опускается в бездну пошлости. – Стетлер[29] из глубины Германии принесла воспоминания детства и одела их в негромкие задушевные краски. – Пред Карьером[30] в полусне плывут и мутятся далекие лица женщин и детей. Перед его вещами голос падает до шепота, ноги ступают осторожнее и губы шепчут: «не разбудите его...» – Коттэ[31] распутал ночные туманы, сбросил их как покрывало к своим ногам, пришел и сел среди радостного зеленого луча и улыбнулся такой солнечной улыбкой, какой он ни разу еще не улыбался с тех пор, как Бретань околдовала его своим суровыми грустными глазами.

II

Исадора Дункан дала в Париже Бетховенский вечер.[32] Она танцевала Лунную Сонату и VII симфонию под аккомпанемент оркестра Колонна.

Это молодая девушка, с пропорциями тела Дианы Версальской,[33] волнистыми и мягкими линиями, похожая на Primavera Боттичелли,[34] с той изысканной утонченностью движений, которые есть в изображених греческих плясуний на севрских вазах XVIII века.[35] Она вся как ручей, плавно текущий по бархатному лугу, в ней есть трогательность светло-зеленых весенних прутиков плакучей ивы, ее руки мерно качаются над головой, как ветви деревьев в глубине лазури, клонимые летним ветром.

Ее пальцы зацветают на концах рук, как стрельчатые завязи белых лилий, как на статуе Бернини пальцы Дафны,[36] вспыхнувшие веточками лавра. Ее танец – танец цветка, который кружится в объятиях ветра и не может оторваться от тонкого стебля; это весенний танец мерцающих жучков; это лепесток розы, уносимый вихрем музыки.

Музыки не слышно. Музыка претворяется и смолкает в ее теле, как в магическом кристалле. Музыка становится лучистой и льется жидкими потоками молний от каждого ее жеста, музыка зацветает вокруг нее розами, которые сами возникают в воздухе, музыка обнимает ее, целует ее, падает золотым дождем, плывет белым лебедем и светится мистическим нимбом вокруг ее головы.

В ней есть то, что есть в египетских статуях, то, чего не знали греки: она делает видимым цвет воздуха, касающегося ее тела. Только что она танцевала ночью и звезды рождались от каждого ее движения, и они вились вокруг месяца, как светлое лунное облачко, и вот уже солнце охватило ее неподвижным янтарным зноем; и вот он дрогнул, и поплыли в воздухе ало-золотистые круги, зеленые волокна, и вот хлынули целые водопады заревого огня, и зашевелились тысячи пальмовых веток.

Ночь. Огненные слезы музыки медленно одна за другой падают ей на сердце. Она вся сгибается, клонится низко, низко, точно ожидая властного решения судьбы от каждого звука...

Тихо...

Широкая молния исполосовала, разорвала, сдернула звездный покров неба, и небо рухнуло и пролилось лепестками белых роз.

Эвоэ![37] Весь мир бьется и кружится в вакханалии цветов. Она оторвалась от земли и бегает по воздуху, как маленькое дитя... Она радостно бросает пальцы в пространство, и из них сыплются тысячи маленьких звездчатых цветочков.

И тысячи звуков сыплются от каждого ее движения.

Танец – это одно из искусств, позабытых современной Европой, как искусство цветных стекол. Только немногие из современников понимали всё значение танца. Маллармэ

придавал громадное значение танцу и постоянно возвращался к этому в своих беседах. «Она танцует так, точно она нагая», – говорил он про одну танцовщицу.[38] Нагота – это необходимое условие танца. Торс – это самое выразительное и цельное в человеческом теле. Танец – это гармоничные сжимания переплетов мускулов, отраженные на эпидерме кожи. Тело должно быть как волнистость текущего ручья, как «трепетанье широкой водной поверхности».

В Европе красота форм тела погибла в продолжении многовекового пленения тела, но форма имеет значение только в неподвижном состоянии, и гармония танца ничего не могла потерять от падения тела. Красота тела в движении – красота совершенно другого порядка, чем красота форм. Она совершенно чужда тех канонов красоты, что созданы европейскими художниками. Самое некрасивое тело вспыхивает вдохновением в экстазе танца.

Чувство ритма, физиологическая пульсация тела, лежащая в основе всякого искусства, в танце восходит до своих первоисточников. Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную внечувственную цельность в движении танца; космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца. Танец и нагота нераздельны и бессмертны...

На рассвете того самого дня, когда Исадора Дункан проповедовала свободу тела под музыку Бетховена, заканчивался на старинном дворе École des Beaux-Arts[39] другой праздник тела и пляски – ежегодный традиционный бал парижских художников – «Bal des Quat'z-arts».[40] Увядающий листок прошлого коснулся зацветающей почки будущего искусства.

Каждый год полицейская стыдливость ограничивала свободу бала, и в этом году комитет устроителей имел малодушие отказаться от своего векового права наготы, под угрозой запрещения бала. И на рассвете участники бала прошли шумной толпой через весь утренний строгий Париж с боевым кличем: «Долой одежду!»

И там, у себя, на старинных плитах Академии, среди стройных колоннад Ренессанса, под широкими навесами

каштанов, на которых, как мистические свечи, зацветали белые весенние цветы, у подножия строгих статуй Софокла и Демосфена, в воздухе, проникнутом золотистыми лучами солнца и острым холодом ясного утра, перед лицом тысячной толпы, смотревшей с соседних улиц и балконов домов, молодая девушка сбросила с себя одежду и нагая плясала ранним утром среди старого Парижа, как вечный символ радостного неумирающего язычества, бессмертный союз танца и наготы, апофеоз жизни и молодости, торжествующей над старческим лицемерием Европы.

АНАТОЛЬ ФРАНС

(Новый сборник рассказов: «Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables». Edit. Calmann-Lévy)

Каждый новый томик Анатоля Франса встречается ценителями утонченного и редкого с глубокой радостью нетерпения.

В современной литературе, может, нет писателя более несовременного всем своим духом и складом мысли. Ему совершенно чужд символ. Он никогда не творит. Он берет, расчленяет, сравнивает, находит сходство. Он один из королей династии скептических умов, которая не прерывалась ни в одном поколении французских писателей с тех пор, как Франция начала писать. Его предшественником был Ренан. В поколении символистов растет его преемник Реми де Гурмон.

Ренан, Анатоль Франс, Реми де Гурмон – три жемчужины на одной цепи, которая прошла сквозь последние полвека французской литературы в трех сменившихся поколениях.

В них всё сходно: и стиль, и области идей, в которых рыскает их мысль, и темперамент, и манера думать, хотя внешне они стоят на разных плоскостях.

Анатоль Франс – писатель наименее понятный и наиболее чуждый славянскому духу.

Его искусство определяется тем словом, которому нет соответствующего понятия на русском языке: «Subtilité». Оно так же непереводимо по-русски, как для французов непереводимо слово «настроение» – такое широкое и важное для русской литературы.

Новая книжка Анатоля Франса состоит из рассказов, уже раньше появлявшихся в отдельных периодических изданиях. Первый из них «Crainquebille», запечатленный иллюстрациями Стейнлена и воплощенный в исполнении Гитри,[1] стал известен русской публике еще в прошлом году по многим переводам.[2]

Анатоль Франс никогда не писал романов; он только высказывал свои мысли по поводу тех или иных лиц или положений, приходивших ему в голову. Для того, чтобы не говорить их от своего имени, он создавал какое-нибудь лицо, которое думало его мысли и говорило его слова. Ему было тяжело и неприятно менять эти привычные лица, одевать снова лишний раз логические элементы своего мозга в новое тело, в новое платье другой эпохи.

Сначала он был Сильвестром Боннаром.[3] Но Сильвестр Боннар слишком много действует для старика ученого. У него порывы, чувства и поступки еще молодого Анатоля Франса.

Потом он стал аббатом Жеромом Гуаньяром.[4] Он провел его через жизнь. Он заставил его в себе оправдать те противоречия и слабости человеческой природы, которые он видел в других.

Наконец тип установился. Он стал m-r Бержере.[5] M-r Бержере ничего не делает, он только говорит и думает.

Это верно последнее и окончательное воплощение Анатоля Франса. Если же он иногда и назовется доктором Сократом,[6] то это только невинная замена имен, которая никого не обманет. Мы прекрасно знаем, что д-р Сократ – это тот же m-r Бержере и что по складу ума ему совершенно несвойственно быть медиком.

В Анатоле Франсе есть тот элемент, который всё реже и реже встречается в Европе. Это – «мудрость».

Знание дает людей ученых, остроумных, проницательных... Оно развивает всё, что касается логической стороны ума, но «мудрость» – это достоинство другого порядка. Она достигается только тогда, когда знание стало органическим,

когда человеком принята и оправдана вся бессознательная основа существа. Мудрость – это всепонимание.

Анатоль Франс долгие годы не подходил к современности.

«Человек состоит из живых и мертвых. Мертвых гораздо больше, чем живых».[7]

А. Франс любил мертвых. В «Thaïs»,[8] в «La Rôtisserie de la reine Pédauque», в «Les opinions de M-r Jérôme Coignard», в его мелких рассказах он подходил к исторической эпохе всегда с одной стороны. Его интересовало – как люди думали в то время. Механизм мысли не мог измениться, но исходные пункты, основные аксиомы менялись постоянно. Исследование этих точек отправления его приводило к изучению основ общественности. Начав с античного мира, в котором родился его дух, он пришел к XVIII веку и отсюда был один шаг к современности. Он его сделал во время «процесса».

Удивиться этому могли только те, которые поверхностно читали А. Франса.

К текущей минуте он применил свое едкое лезвие скептицизма. И вещи, и события утратили свою современность. То, что для других в перспективе казалось точкой, для него, взглянувшего со стороны, стало непрерывной линией, проходящей через всю историю человеческого ума.

Анатоль Франс, произносящий избирательную речь в пользу Прессансэ,[9] m-r Бержере, говорящий о «процессе»,[10] и Анатоль Франс, написавший диалог за пиром в «Таис»,[11] одинаково имеют дело только с основными законами человеческой мысли и с вечно меняющимися посылками отправления. Это – тот же расчленяющий метод, который он применяет к современности так же, как применял его ко всякой другой эпохе.

Анатоль Франс – социалист. Он – всепонимающий, никогда не давал завязать себе глаза никакому пожеланию, никакому будущему.

Анатоль Франс любил в античном мире сатиров, нимф, кентавров. Он знал, что они жили, и его занимал вопрос: куда и когда они исчезли? Гибель античных богов глубоко

интересовала поэтов XIX века. Люди в это столетие, когда все старые столбы сдвинулись со своих мест и пошатнулись, боялись смерти, и им хотелось знать, как умирают боги.

Генрих Гейне в «Богах в изгнании» первый рассказал судьбу больших олимпийцев: Аполлона, Вакха, Зевса и Венеры.[12]

Боги лесов, полей, оград, мостов, ручьев – тысячи богов, населявших землю, стали, как рассказал Реми де Гурмон, католическими святыми. Они жили среди народа, они помогали крестьянам, и их роль среди людей была слишком деятельна и значительна.

Они не могли их оставить и не пошли в изгнание за низверженными владыками.

Кентавры и сатиры. Анатоль Франс знал, что они приходили в пустыню слушать св. Августина, и он их обращал в христианство. Он сам написал историю Амика и Целестина,[13] историю «Св. Сатира».[14]

О последнем кентавре, встреченном на земле, рассказал Анри де Ренье.[15]

Наконец, Анатоль Франс узнал судьбу тех мелких домашних богов – лар, пенатов и тысячи других безымянных маленьких идолов, – которых когда-то слепил из глины, вырезал из сердцевины дуба каменным ножом забытый обитатель пещер, которые перешли в античные дома и примостились около очагов. И когда олимпийцы были побеждены, они остались жить по углам дома, как кошки, как маленькие домашние звери, всеми позабытые, заброшенные, довольные тем, что их насильно не гонят вон. И, забытые взрослыми, они стали игрушками детей. Так говорит Анатоль Франс.

И прибавляет: «Религия первобытных людей живет в душе детей. Даже больше – в душе животных. Кто вырвет из души щенка убеждение в том, что луна божественна?»[16]

В этой фразе, написанной пятнадцать лет назад, уже есть зарождение многих рассказов последнего сборника Пютуа и целой серии, посвященной маленькой собачке m-r Бержере – Рикэ.

Старое человечество создало кентавров и сатиров. И они жили настоящей реальной жизнью, играя большую роль

в судьбах людей. Те силы души, те условия жизни, которые способны создавать таких существ с плотью и кровью, не могли исчезнуть в современном человечестве, и вот, Анатоль Франс создает историю рождения такого легендарного существа, которого зовут Пютуа.

M-r Бержере вместе со своей сестрой Зоэ вспоминает эпизод своего детства:[17]

«Мы жили тогда в маленьком доме в предместье Сент-Омер. Наши родители вели там тихую и уединенную жизнь, пока их убежище не было открыто одной старой дамой, m-me Корнуйе, которая жила в своей усадьбе Монплезир, в пяти милях от города, и считала себя внучатной теткой нашей матери.

На основании своих родственных прав она настаивала, чтобы наш отец и наша мать обедали у нее по воскресеньям в Монплезире, где они изнывали от тоски. Она говорила, что людям благородным подобает по воскресеньям обедать в семье, и только люди низшего круга не соблюдают этого обычая...

Отказываться было бесполезно. Коляска m-me Корнуйе приезжала за ними каждое воскресенье после завтрака.

Порядок был установлен, и его можно было нарушить только открытым бунтом. Мой отец наконец взбунтовался и поклялся больше не принимать ни одного приглашения m-me Корнуйе, предоставив моей матери заботу находить для этого отказа разные уважительные причины и предлоги – как раз то, к чему она была наименее способна.

Однажды m-me Корнуйе, приехав к нам, говорила моей матери: «Я надеюсь, моя милая, что в это воскресенье вы будете обедать в Монплезире вместе с вашим мужем».

Наша мать, которой, согласно настояниям отца, необходимо было изобрести достаточное основание для отказа, в таких критических обстоятельствах выдумала причину совсем невероятную. «Je regrette vivement, cher Madame.* Но это будет для нас совсем невозможно. В воскресенье я жду садовника».

---

* Я глубоко сожалею, дорогая госпожа (*фр.*).

И, взглянув невольно в окно на запущенный палисадник, заросший дикими травами, с ужасом постигла всю опрометчивость своей лжи.

Но я часто замечал, что наиболее нелепые доводы меньше всего оспариваются: они ошеломляют противника. M-me Корнуйе настаивала меньше, чем можно было ожидать от такой особы, не выносившей противоречий.

Подымаясь из глубины своего кресла, она спросила: «Как зовут, душечка, вашего садовника?» – Пютуа, – отвечала мать недрогнувшим голосом.

Пютуа получил имя. И с этой минуты он начал существовать.

M-me Корнуйе уехала, бормоча: «Пютуа! Мне кажется, что я его знаю. Пютуа! Пютуа! Я его прекрасно знаю... Только я не могу вспомнить... Где он живет? Он работает поденно. Когда его нужно, ему это передают через другого или третьего. Да! припоминаю: это бездельник и бродяга... Вы его остерегайтесь, моя милая».

Пютуа уже обнаружил свой характер...

...Он родился во второй половине XIX века в Сент-Омере... конечно, ему было бы выгоднее родиться несколькими веками раньше в лесах Арденны или Броселиады – тогда это был бы один из самых ловких злых духов...

...Подумайте-ка о мифологии, и вы заметите, что эти нереальные, созданные воображением существа имеют над человеческими душами наиболее глубокую, наиболее продолжительную власть. Везде и всегда они, будучи не более реальными, чем Пютуа, внушали народам ненависть и любовь, ужас и надежду, побуждали на преступления, принимали жертвы, диктовали законы нравственности и общественности.

...Пютуа был мифическим существом самого низшего порядка. Уродливый сатир, когда-то сидевший за столом нашего северного мужика, оказался достойным появиться позже на картинах Иорданса и в баснях Лафонтена. Волосатый сын Сикораксы вступил в мир Шекспира.[18] Пютуа, менее счастливый, не станет известен художникам. Ему не хватает

величия, странностей, стиля и характера. Он родился среди слишком практических умов, среди людей, которые умели только читать и писать и совершенно были лишены той грации воображения, из которой расцветают легенды.

...Пютуа был злым духом, но он был из тех, про которых говорят: «не так страшен черт, как его малюют». Он выигрывал при ближайшем знакомстве.

M-me Корнуйе, предубежденная против него, сейчас же заподозрила его в безделье, воровстве и пьянстве, но, сообразив, что если моя мать, при ее малых достатках, пользуется его услугами, то значит она оплачивает его очень дешево, подумала, не выгоднее ли будет ей пригласить его на место своего садовника – специалиста, но зато и более дорогого.

История Пютуа начинает развиваться. M-me Корнуйе просит m-me Бержере-мать прислать к ней Пютуа и упрекает ее, когда тот не приходит. Она хочет узнать его место жительства и начинает расспрашивать соседей. Большинство вспоминают, что они действительно его видели. «Я слыхала это имя, – говорит кухарка, – но я не могу вспомнить его лица».

«Пютуа? – Я его прекрасно знаю, – говорит шоссейный сторож, почесывая за ухом, – только я не могу вам сейчас сказать, кто это».

Но самые точные сведения дает m-r Блэз – писарь при мэрии, который сказал, что Пютуа у него рубил дрова от 19 до 23 октября, в тот год, когда была комета.

Однажды утром m-me Корнуйе влетела запыхавшись в кабинет моего отца. «Я видела Пютуа!» – Вы уверены? – О, да! Он ковырял стену m-r Тенисан. Потом он повернул в Rue des Abbesses и быстро удалился. Я его потеряла. – Это был он, наверно? – «Вне всякого сомнения. Человек лет пятидесяти, худой, сутуловатый, похож на бродягу, грязная блуза».

– Это правда, – сказал мой отец, – все эти признаки можно применить к Пютуа. – «Вот вы видите... И кроме того, я его окликнула. Я крикнула «Пютуа!», и он обернулся.

У него подозрительное лицо. Я уверена, что это вор или убийца. Если вы не хотите быть зарезанным вместе с женой и

с детьми, дорогой m-r Бержере, то не пускайте к себе Пютуа. И еще: перемените все ваши замки».

Случилось, что через несколько дней у m-me Корнуйе из парника украли три дыни. Кража была совершена одним человеком и с большой ловкостью. Вором мог быть только Пютуа. Это было мнение самого бригадира, который уже давно знает Пютуа и который давно уже мечтает сцапать эту птичку. В «Journal de St.-Omer» были опубликованы приметы Пютуа: «У него низкий лоб, косые глаза, бегающий взгляд, морщинки на висках, скулы резкие и красноватые. Уши приплюснутые, худ, сутуловат. Тщедушный с виду, он на самом деле обладает необычайной физической силой: он свободно сгибает пятифранковую монету между указательным и большим пальцами».

Так совершилось полное воплощение Пютуа. Ему приписали все до сих пор не раскрытые преступления, совершенные в С.-Омер. У m-me Корнуйе произошла покража еще более смелая: у нее украли три серебряных ложки из буфета. Она узнала в этом руку Пютуа. Забаррикадированная ставнями, засовами, замками, она жила в Монплезире в вечном ужасе. Пютуа был для нее таким существом, которое может проникнуть сквозь все запоры.

Пютуа стал ужасом всего предместья. Он обладал способностью моментально переноситься с одного места на другое. Его видели одновременно в разных концах. Он соблазнил кухарку m-me Корнуйе. Он стал отцом десятков незаконных детей, невидимым и таинственным сатиром пригорода.

«Связанный с нашей семьей тысячами тонких нитей, для меня с сестрой он несколько изменил характер. Оставаясь духом злым и враждебным, он стал детским и очень наивным. Он сделался менее реальным и более поэтичным. Он вступил в круг простодушных детских традиций. Он стал больше похож на «Croque-mitaine», на «Père Fouettard»,[19] на «песовщика», который засыпает по вечерам глаза маленьким детям. Мы видели его тень, слышали его голос, замечали следы его ног. Мы видели его в сумерках на дальних поворотах дороги. Засыпая, мы прислушивались, как он мяукал вместе

с кошками, лаял вместе с собаками, подражал на улице пенью запоздалых пьяниц... Что касается грации и поэзии, то его, конечно, нельзя было приравнять даже к самому неуклюжему из фавнов Сицилии и Фессалии. Но все-таки он был еще полу-бог.

Для нашего отца он носил иной характер: он был философским символом. Отец чувствовал всегда большую жалость к людям. Он не считал их существами вполне сознательными, их ошибки забавляли его, вызывали улыбку. Вера в Пютуа интересовала его, как символ всех человеческих верований. Любя иронию, он говорил о Пютуа, как о существе вполне реальном. Иногда он вкладывал в свои рассказы столько искренности и описывал все обстоятельства с такой точностью, что моя мать говорила с наивным удивлением: «Можно подумать, что ты говоришь сериозно, мой друг, но ведь ты же знаешь»... На что он отвечал: «Весь Сен-Омер верит в Пютуа. Могу ли я считаться хорошим гражданином, если я стану его отрицать? Нужно многое исследовать, прежде чем решиться отвергнуть хотя бы одно из положений народной веры».

Что касается матери, то она часто чувствовала угрызения совести. Потому что в сущности Пютуа родился из лжи нашей матери, точно таким же образом, как Калибан родился из лжи поэта...[20] И однажды ей пришлось побледнеть от ужаса, увидев, как ее ложь во плоти предстала пред ней. В этот день горничная, новая в доме и в округе, доложила, что какой-то человек спрашивает ее. «Кто это?» – Какой-то человек в блузе. Вроде сельского рабочего. – «Он сказал свое имя?» – Пютуа. – «Ка-ак?» – Пютуа. – «Он здесь?» – Он ждет в кухне. – «Вы его видели?» – Да. – «Что же ему нужно?» – Он не говорит. Он хочет говорить с самой барыней. – «Пойдите, спросите его».

Когда служанка вернулась в кухню, Пютуа уже не было. История так и осталась невыясненной. Но мне кажется, что с этого дня мать начала думать, что Пютуа действительно мог существовать и что она, может, совсем и не лгала тогда».

Так Анатоль Франс раскапывает неиссякаемые источники мифов, скрытые на дне человеческой души.

Всё прошлое человечества, вся история животного мира записана в свитках мозговых извилин. Надо только научиться чувствовать пережитое предками. Надо исследовать каждое чувство и найти его первоисточник. Анализ чувствуемого восстановляет воспоминание.

Проникнуть в душу животного. Этим европейцы занимались слишком мало.

«Книга Джунглей» Редьярда Киплинга,[21] обаятельная, но слишком человеческая, вся основана на народных сказках о животных. В ней, сквозь ее чары, сквозит басенная мораль.

Его животные – вполне люди. Даже больше чем люди, потому что они умнее и добродетельнее их.

Джек Лондон сделал первый самостоятельный шаг в этой области.[22] Он проник как-то гениальной интуицией в душу собаки и сумел почувствовать ее чувства, вспомнить ее воспоминания, продумать ее думы без помощи человеческих слов. Его собаки не говорят, в них не видно замаскированного человека. Своим поразительным талантом он сумел достигнуть той полноты гипноза, что читатель чувствует собачью шерсть на спине и оскал собачьих клыков в челюстях. Больше – он чувствует все те смутные и могучие волны воспоминаний, в которых записана вся история предков, но которые еще не сложились в успокаивающие слова.

Анатоль Франс далек от проникновений такого рода. Не выходя из себя, он смотрит в душу животного и находит в ней черты и свойства первобытного человечества. Для собаки человек такое же грозное и неисповедимо своенравное существо, какими когда-то были для человечества божества мифов.

Записывая мысли Рике, А. Франс прибегает к тому обычному для него методу, который он употреблял для проникновения в мысли мертвого человечества. Ум Рике – это ум самого Анатоля Франса, только заключенный в более тесный круг предпосылок.

M-r Бержере переезжает на другую квартиру. Рике в страшном смятении смотрит, как уносят вещи.

«Мебель не представлялась ему вещами мертвыми. Все это были живые и расположенные к нему существа, добрые гении, исчезновение которых предвещало жестокие бедствия.

Блюда, кастрюльки, чугуны, тарелки – все божества кухни; кресла, ковры, подушки, все божества очага, его лары, его домашние боги, покидали жилище. Ему представлялось это таким несчастием, которое ничто и никогда не сможет исправить. Печаль его была так велика, что она не могла уместиться в его маленькой душе. К счастью, похожая на человеческую душу, душа Рике была очень рассеянна и способна забывать свои несчастия».[23]

«Люди, животные, камни увеличиваются при приближении и становятся громадны, когда они низвергаются на меня. Я иной. Я везде один и тот же, где бы я ни был».

«Запах собаки – упоителен».

«Повелитель сообщает мне свою теплоту, когда я лежу сзади него в кресле. Это происходит потому, что он – бог. Перед камином есть плита, – которая всегда горяча. Эта плита божественна».

«Я говорю, когда хочу. Из уст повелителя тоже исходят звуки, имеющие смысл. Но их мысли менее понятны, чем те, которые выражаю я звуком своего голоса. В моих устах все имеет один смысл. На устах повелителя живет много ненужных звуков. Трудно и необходимо понимать мысль господина».

«Я всегда посередине всего. Люди, животные, вещи – враждебные или дружественные – располагаются вокруг меня».

«Размышление: я люблю своего повелителя M-r Бержере, потому что он грозен и могуч».

«Люди обладают божественной силой растворять все двери. Я могу открывать только немногие. Двери – это великие идолы, которые неохотно повинуются собакам».

«Никогда нельзя знать, как следует поступать относительно людей. Их нужно обожать, не стараясь понять».[24]

UNION DES ARTISTES RUSSES

Русская кустарная выставка в Париже

В течение десяти дней была открыта выставка русских кустарных изделий в «Union des Artistes Russes». Выставлены были исключительно вышивки, частью присланные для продажи из России, частью принадлежащие коллекции доктора Вебера (собранная покойной М.В. Якунчиковой-Вебер). Выставка была в ателье – помещении кружка, на бульваре Монпарнасс. Стены, закрытые сплошь кружевами, вышивками, полотенцами, – красные, синие, линяло-зеленые и лиловатые – давали впечатления внутренности перламутровой раковины.

Материально выставка оправдала свои цели – почти всё, предназначавшееся к продаже, было раскуплено в первые же дни. Кружок получил предложение организовать будущей осенью русский кустарный отдел при выставке нового общества декоративного искусства. Но главным образом она представляла интерес первой активной манифестации молодого кружка русских художников в Париже.

Клуб русских художников правого берега существует уже много лет, еще с тургеневских времен.

Он давно уже болен почтенной болезнью скуки и бездействия.

Волна русских художников, прибывающих ежегодно в Париж, изменила свое течение и последние годы направлялась не на Монмартр, а на Монпарнасс.[1]

Кружок художников левого берега образовался органически из суббот на улице Буассонад в мастерской художниц Давиденко и Кругликовой, последние годы бывших одним из художественных центров квартала Монпарнасс. Переход

от этих частных вечеров к организованному кружку совершился естественно, что, конечно, обусловливает его жизнеспособность.

Он не мог не стать центром левого берега и левой стороны бульвара Сен-Мишель.[2] Разделение это необходимо, так как правая сторона Сен-Мишеля занята русской студенческой колонией, к которой Монпарнасс по традиции относится недружелюбно. С «Русской школой»[3] у него натянутые и официальные отношения.

Напротив, глубокие родственные симпатии связывают Монпарнасс с соседним Пастеровским институтом.[4]

И.И. Мечников явился первым председателем и восприемником кружка в первый год его существования. Г-жа Мечникова была его секретарем и его душой.

Одной из целей кружка являлось устройство выставок в Париже, для ознакомления французов с русским искусством. Избрание предметом первой выставки кустарного искусства – было очень удачной мыслью. Но в будущем «кружку» предстоит устройство выставок отдельных художников. Стоит ли, однако, молодому обществу, которому еще свободен выбор дороги, подымать эту старую машину традиционных картинных выставок?

Имеет ли теперь значение для искусства, может ли кого-нибудь ознакомить с искусством картинная выставка, когда салоны разбухли до пяти тысяч номеров и когда Париж кишит десятками маленьких салонов? Старый обряд картинных выставок отжил свое время. В самой идее картинной выставки-салона лежала ложь.

Художники с XVII века стремились выбиться из рамок цеха и создать себе свободное положение. Они себе создали не только свободное положение, но положение привилегированное... И это был уже разрыв с жизнью.

Искусство повисло в воздухе. Оно перестало быть необходимым в жизни. Именно это – «большое» искусство. Оно разорвалось, вышло из жизненных рамок, правда тесных, условных, но зато органических и дававших громадную глубину искусству.

Салоны стали не то базарами, не то праздниками искусства, и так как в них было и то, и другое, то одно всегда парализовало другое.

Создался канон масляной картины, как общее правило, как нечто необходимое для «большого искусства».

Именно картина оторвала искусство от жизни – от вещи. Вещь должна быть украшенной: всякая необходимая вещь, которой касаются глаза и руки.

Художники позабыли о вещах. И всю эту громадную область интимного человеческого мира предоставили фабрике. Они утратили этим самое важное, самое жизненное в искусстве. Своему исконному врагу они предоставили ту область, на которой вырастает народное искусство. Предоставили нелепо, надменно, трусливо.

И фабрика стала украшать, она стала делать за художников то, что они сами отказались делать.

Картинные выставки – это следствие традиции писать масляные картины. Они отделяют художника от покупателя, другими словами: они отделяют художника от той обстановки, для которой он работает. Художник с негодованием говорит, что ему нет дела, в какой комнате, в каком здании будет висеть его картина, так как искусство должно быть вполне самостоятельно и независимо.

Совершая преступление против жизни – предоставляя украшение комнаты и интимной обстановки в руки тех, которые стоят вне искусства, художники ставят сами себя в невыносимое экономическое положение тем, что допускают между собой и публикой третье лицо – торговца картинами.

Милле умирает в нищете, а его «Angelus»[5] после смерти продается за сто тысяч франков.

В этом типичная история европейского художника. То, что ценность картин и слава приходят к художнику обыкновенно после смерти, это несправедливо, но это закон. Так бывает. С этим надо считаться. Отсюда надо исходить. На выставках покупают только торговцы и коллекционеры.

Художники должны сами стать на место торговцев. Не надо выставок. Необходимы лавки, магазины, устраиваемые самими художниками. Тогда по крайней мере те грандиозные

выгоды, которые переходят в третьи руки, будут оставаться в руках художественных обществ.

Подобные предприятия уже начинаются. Можно указать, как на такое начало, на новый магазин на Rue Lepeletier «Les Tendances Nouvelles», основанный по инициативе художников Лежандра и Меродака Жано, который представляет начало предприятия такого рода.

Базар, рынок, лавка, магазин – все эти слова, имеющие такой позорный смысл в устах художников, приобрели его исторически недавно. Позорность этих слов начинается только со времени фабричного одичания Европы.

На Востоке, где формы человеческой жизни сохранили свою индивидуальность и свободу, базар является всегда умственным центром города. Базар – это университет, клуб, проповедь, платформа. Лавка – это место обмена идеями, так же как в Париже еще в XVIII веке оставались такими местами книжные лавки.

Художники должны реабилитировать эти слова, опозоренные Европой. Отказавшись от старой и ненужной помпы выставок и салонов и взявшись за устройство скромных лавок и магазинов, художники вступят в более близкое общение с жизнью. Они узнают, для кого и зачем они работают. Они перестанут быть игрушками моды. Они, может быть, создадут условия, при которых станет возможной совместная крупная работа, которая невозможна теперь, когда каждый гораздо больше ценит свое имя, чем свое произведение.

Нужно снова вернуться к экономическим условиям свободного цеха, и тогда искусство может снова стать народным.

Народное искусство всегда есть. Но теперь его делает фабрика. Пусть фабрика делает только основы и вещи, но не украшает их.

Фабричные вещи – это некрещеные дети. Они должны получить свое крещение от руки художника.

Вот что хочется сказать «кружку» русских художников в Париже так же, как и всякому другому возникающему художественному обществу.

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

II

Англада

Импрессионисты перенесли всю силу красочности с поверхностей, освещенных солнцем, в тень. Они поняли непрозрачности солнечного света и прозрачность теней. Они поняли, что солнечный свет выедает цвета там, где он падает, и что силу тонов можно найти только в тенях.

Но, работая по окраинам города, они не заметили, что внутри города создались новые условия освещений и цвета. Перемена происходила на их глазах, но в этой области они были слепы. Это были вечерние светы в каменистых недрах улиц.

Факел, светильник, свеча, лампа были слишком слабыми источниками света: они создали в европейце понятие светотени, но глаз не был изощрен для различения цветов в их оранжевом полумраке. Но к концу прошлого века вечерние светы города стали разгораться все ярче и ярче. Красноватые красные* рожки, жемчужно-золотистые ауэровы горелки, ледяная синева электричества создали фантастические светы новых солнц, неведомых художникам былых эпох.

Из сказок, создаваемых светом, художников прежде всего стали привлекать закаты. Импрессионисты мало разрабатывали вечерние эффекты неба. Они анализировали металлическую логичность полуденного света и просвечиванье предметов сквозь полупрозрачные пелены туманов.

---

* *Так в оригинале* (*Ред.*).

Городская ночь, пронизанная лучистыми иглами расплавленных камней, ждала своего завоевателя. Англада первый водрузил свое разноцветное знамя в этой области.

У него была необузданная страсть к яркому.

Фигуры, освещенные южным солнцем, не удовлетворяли его.

Он стал запираться в белых испанских комнатах, опуская зеленые жалюзи на окна, из которых брызгами прорывались лучи солнца, для того чтобы в полумраке наблюдать глубину тонов и ритмичную пену складок на платьях гитан, распускавшихся сразу миллионами кружев, как махровые цветы. Он создавал бронзовых женщин, женщин-кентавров со звериными пальцами, египетскими глазами, в чешуе самосветящихся, тяжелых шелков, окруженных желтыми рыбьими лицами черных людей, бьющих в такт длинными ладонями.

Но и это было тускло по сравнению с дождливой парижской ночью. Он полюбил те часы, когда низкое небо только кое-где в пролетах крыш мерцает аметистовым призраком, когда багровые и рыжие пыльные светы стягиваются в низкий потолок, а асфальтовые тротуары становятся прозрачными, когда под ногами разверзается зеркальная пропасть, в которой каждая точка огня повторяется длинной иглистой линией, когда темные, волнистые силуэты женщин с подобранными платьями в острых стрельчатых башмачках висят над пронизанной хрустальными нитями бездной, опираясь только на острия своих же опрокинутых отражений, он полюбил эту парадоксальную прозрачность земли и кремнистого неба – ночное чудо великого города.

Он полюбил золотистые залы публичных балов, где фигуры танцующих повторяются зеркальным паркетом, где огни развешаны ожерельями, гирляндами, гроздьями, он полюбил облачные глыбы женских платьев, тяжелых и воздушных, и общий извив танца, быстрым иероглифом проходящий по толпе, и одинокую пару, повторенную вниз головой в пространстве.

Он полюбил млечные диадемы загородных садов и зелень освещенных каштанов, которые становятся светлее неба, и, наконец, те сказочные существа с перламутровыми глазами, вправленными в тонко нарисованные маски, напоминающие стилизацию человеческого лица, с безумием страусовых перьев на голове, маски, сквозь которые лишь иногда сквозит маленькая гримаска жестокости и смертельного отчаянья, существа, которые зарождаются и живут в многоцветных лучах огнедышащего города в течение лишь одной ночи.

Он увидел этот мир и первый поймал его на конец своей кисти.

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

Осенние цветы - осенняя живопись...

«Gloire — c'est le soleil des morts».
Balzac.[1]

Вот он, ноябрь, сидит у огня,
Грея худые и синие пальцы...[2]

Дни «Всех Святых»... «Всех мертвых»...

Над городом плывут сизые туманы, и звездные хризантемы лучатся на каждом перекрестке. В Париже начинается оргия осенних цветов и осенних красок. Кладбища засыпаны цветами. Каждый несет в эти дни цветы к своим покойникам. В больших оранжереях на Cours la Reine открывается выставка хризантем — океан цветов, головокружительная вьюга красок.

Хризантема — волосатая комета парижской осени, цветок Японии, она стала победным флагом японского искусства, символом его победы над европейской живописью.

Заключенные в вековой темнице комнаты, ослепшие для красок, европейцы создали живопись осязания, живопись форм — светотень и перспективу.

Победа японского искусства во второй половине прошлого века была победа цвета над светотенью. Серая плева, налипшая на глазе, разорвалась, и европейские художники увидели цвет воздуха.

Парижская осень была неполна без «Осеннего салона».

Осенний салон 1904 года — событие громадного художественного значения. После многолетних усилий открытый в первый раз осенью прошлого года в подвальных залах Ма-

лого Дворца искусств, он прошел почти незаметно в первый год своего существования.

Теперь он выступает триумфально в широких и светлых залах Большого Дворца,[3] занимая оба этажа Национального Салона.[4]

Каждый Салон имеет свой исторический характер. В Салоне французских художников чувствуется еще то время, когда в день открытия Салона каждый художник стоял, вытянувшись, около своей картины, ожидая прохождения главы государства. Тут казарменная дисциплина, вылизанное однообразие, старые профессора с красными ленточками и зелеными пальмами и шеренги учеников, высиженных в искусственных питомниках Жульяна и École des Beaux-Arts на рисовании анатомических препаратов.[5]

Национальный Салон, это люди почтенные, среднего возраста, которые собрались в мягкой гостиной и ведут неторопливый, приличный и очень изящный разговор. Это люди – «достигшие», в которых не чувствуется ни работы, ни усилия, люди, давно нашедшие и самих себя, и свою публику, и от которых публика требует только старого, приличного, чтобы было такое же, как и раньше, ни в каком случае не лучше.

Салон Независимых – это базар, где толпятся и галдят тысячи плохо одетых и крикливых людей и где надрывающиеся голоса проповедников тонут в многоголосом и непрерывающемся человеческом гаме.

Осенний Салон составился из многих независимых и немногих ушедших из Национального Салона. Они устроили не просто выставку, а манифестацию целого поколения. Они не только сами вышли на большую арену, но и вынесли с собой мощи старых учителей и предтеч.

С их стороны это и самозащита, и воинская почесть бойцам, состарившимся и павшим.

В этом году молодые подняли на своих щитах Одилона Рэдона, Сезанна, Пювис де Шаваня, Карьера, Ренуара, Тулуз-Лотрека и Россо.

Некоторые из них давно уже получили общее признание, но другие, наиболее чтимые и наименее доступные,

только в первый раз выступают перед публикой в Большом Салоне.

Таковы Рэдон, Сезанн, Ренуар, Россо, Тулуз-Лотрек. Им посвящены отдельные залы с почетными надписями. Это осенние цветы Салона. В этих залах сияет грустное осеннее солнце – солнце мертвых – слава...

Одилон Рэдон

Одилону Рэдону теперь 65 лет. Он в первый раз удостоился публичного признания. В течение полустолетия его искусство было отвергаемо всеми жюри...

Он принадлежит к тому трагическому поколению французских артистов, которому было около тридцати лет в мертвое десятилетие, наступившее после 71 года. Это поколение Маллармэ, Вилье де Лиль-Адана, Верлэна...

Они запоздали к романтизму и только в старости дождались расцвета символизма, который подхватил их на свою волну. Им была суждена грустная роль предтеч.

Судьба Рэдона по самому свойству его творчества больше связана с литературой, чем с живописью. Его известность в более широких артистических кругах, как известность Маллармэ, началась с романа Гюисманса «A Rebours».[6] С этой поры он становится учителем немногих. Но продавцы картин смотрят на него, как на сумасшедшего, жюри его отвергают, его родственники просят его взять себе псевдоним, чтобы не позорить имени семьи. Изредка он устраивает свои отдельные выставки. На мгновенье движение Rose + Croix[7] подходит к нему и такт времени совпадает с тактом его одиноких шагов. Но Rose + Croix – живописная манифестация, выросшая на лживой литературной основе, быстро распадается.

В кругах поэтов-символистов становится высшею роскошью иметь на издании своей книги фронтиспис, рисунок или литографию Одилона Рэдона.

Альбомы его литографий становятся библиографическою редкостью. Несколько верных ценителей ловят как дра-

гоценность каждый его штрих, каждый рисунок углем, каждую пастель, выходящую из его рук.

Искусство Рэдона живет в странной области, которая не поддается вполне ни выражению в слове, ни выражению в формах. Мир Рэдона не подчинен обычным законам видимого. Это реалист сверхчувственного. Ему, чтобы видеть, надо закрыть глаза. Лучи действительности проникают к нему не с наружной, а с внутренней стороны глаза. Как в камер-обскуре, они становятся видимыми, когда опущены веки и дневной свет не застилает истинных форм вещей.

В зале Рэдона собраны произведения его различных эпох. Здесь и рисунки углем, и литографии, и пастели, и немногие масляные картины.

Большие трехстворные ширмы с женщиной-кентавром, окруженной монадами живых существ, сияющих сияниями распадающихся штрихов бледной пастели, напоминающих хризантемы.

Из пастелей последнего периода здесь его «Пророк»: ладья среди ночного моря; в ней сидят две фигуры. Свет исходит от затканной золотом белой одежды пророка и освещает вздувшуюся ткань паруса и благоговейно поднятую голову женщины.

«Витро» – исполинская, глубокофиолетовая пропасть в стене храма, вся залитая тычинками и ростками распускающихся цветов. Здесь его «Будда в оргии цветов». Здесь его портрет m-lle Боткиной[8] – один из лучших портретов Салона, наравне с ренуаровскими.

Среди углей и литографий здесь его человек, несущий связку воздушных шаров с человеческими лицами; кактус, на котором растут головы; самосветящееся лицо Пьеро, выросшее среди болот. «Fleur de marequage»; «Пленный Пегас», огромный черный конь, голова которого властной дугой склоняется над маленькой фигурой человека, ведущего его в поводу; «Мистические цветы» – пастель, женский профиль, обвитый снизу колючим терном и красными цветами необычайного тона, – пурпур с серебром; «Жена, облаченная в Солнце»,[9] «Chevalier Mistique» – юноша, принесший голову своей возлюбленной к ногам Сфинкса...

Но и теперь его живопись продолжает вызывать изумление и недоумение в парижанах. – «Вот так художник, – восклицал один из фельетонистов на другой день после вернисажа, – у него на одном рисунке есть глаз, который курит!»

Карьер

Это тоже живописец невидимого, живописец, под кистью которого вещи принимают формы звездных туманностей, а человеческое лицо кажется поверхностью далекой планеты, освещенной острыми лучами, пробежавшими ледяные бесконечности. Как Рембрандт, он сумел создать из повседневных жестов своей семейной жизни все земное, все звездное.

В ту эпоху, когда художники искали простора вне себя, разбивая установившиеся рамки, он ушел внутрь рамок и нашел бесконечность.

Перед его глазами всю жизнь стоял только один жест – жест материнской любви: фигура матери, прижимающей губы к лицу ребенка. Это было единственное видение всей его жизни, и из этого жеста он создал целую радугу материнства. И это не были разные матери, целующие разных детей, – это была только одна мать – мать его детей.

Когда он уходил в область групповых портретов, то он писал отца с дочерью. Это чувство было ему тоже глубоко понятно, но уже менее исключительно. Он допускал существование многих отцов и многих дочерей. Таким мог быть и Альфонс Додэ,[10] грустный, больной, стареющий; таким отцом является теперь «M-r Фонтэн», живыми искристыми глазами глядящий из-за плеча длинноволосой десятилетней девочки.

Главная вещь Карьера в этом Салоне – это часть триптиха, предназначенного для залы мэрии V округа, «Обрученные». Молодая девушка, красивая только своей любовью и молодостью, но не лицом, как все женщины Карьера, держит руку своего жениха, тоже юного, почти мальчика, а к платью ее с доверием и лаской приникли ее маленькие сестры.

А может, это и тени будущей семьи. Серая дорога крутым поворотом убегает в глубине этой мутной и холмистой страны мечты и молчания.

Как и подобает Карьеру, он и в Салоне, почетным президентом которого он состоит, окружен членами своего семейства. В соседней зале висят цветы его дочери m-me Лизбет Карьер, которая в увядающих цветах видит то же лицо, что отец видит в человеке, и скульптура его сына – портрет сестры, расплывчатая и туманная, как и вся семья Карьеров...

ОСЕННИЙ САЛОН

II

Сезанн

Сезанн – это Савонаролла современной живописи. Он сжигает на искупительном костре всё внешне красивое, все украшения, все чары красок. Это – аскет, подвижник, иконоборец. Его живопись – одна голая правда.

И не правда ослепительного впечатления, как правда импрессионистов, а скучная и безобразная правда упорной работы, – работы, от которой начинает мутиться в глазах, фигуры кривятся, краски становятся жестяными и грязными.

В нем глубокое отчаяние работы и несокрушимый порыв творческой воли.

В мире линий красок, как в мире языка, существуют «клише» – готовые фразы, употребляющиеся в речи как простые слова. Клише необходимы для понимания. Обилие клише делает речь банальной, полное отрицание их ведет к мученичеству художника и к полной темноте его произведения. Таким мучеником был Маллармэ в последний период своей жизни, такое же мученичество и картины Сезанна. В этом они глубоко сходны. Живопись Сезанна с первого взгляда такая грубая, топорная, мужицкая, в своей сущности так же глубоко утончена и аристократична, как поэзия Маллармэ.

Сезанн – друг детства Золя – послужил моделью для его Клода Лантье в «L'Œuvre».[1]

Со времен героического похода Гюисманса Сезанна принято ценить как несравненного изобразителя Natures

Mortes: красных яблок, синей скатерти, лежащей складками, почти падающей со стола, и фаянсовых тарелок.[2] Но «Natures Mortes» – это самое доступное в живописи Сезанна, потому что это даже почти красиво. В них есть внешняя привлекательность красок. Эта сторона Сезанна соответствует произведениям Маллармэ – Парнасца.

Его безотрадные пейзажи, точно мозаика из потускневшей жести, цинка, помытого кислотами, и зацветшей меди, – уже менее доступны непривычному глазу. Портреты же – высшая точка его творческого усилия – недоступны совершенно тому, кто не работал сам. Для глаза, который не привык жить распластанным на полотне, этот величайший подъем творческого усилия имеет разительное сходство с плохой живописью. Фигуры Сезанна кривы, не нарисованы, лица скошены на одну сторону, глаза на разных линиях, и только посвященные могут оценить, какой работы стоила художнику эта правда, эта тяжелая галлюцинация глаза, пресыщенного моделью. Даже внешнюю правильность рисунка, даже соблюдение анатомического скелета Сезанн-подвижник считает непростительной роскошью, грубыми клише знания.

В «Таис» Анатоля Франса пустынник Пафнутий, после того как он потряс душу Таис своим обличающим словом и сжег на костре ее сокровища, ведет за собой целый день по раскаленным пескам ее, измученную и плачущую, и наконец оборачивается и плюет ей в лицо святым христианским плевком.[3] Портреты Сезанна дают впечатление этого плевка. В нем всесожигающий дух безжалостного христианского аскетизма. Полюбить его нельзя. Ему можно только с трепетом удивляться.

Тулуз-Лотрэк

Он висит рядом с Рэнуаром в двух общих залах, и они оттеняют друг друга своей противоположностью.

Граф Тулуз-Лотрэк умер два года назад. Он принадлежал к натурам гениальным и демоническим.

Одаренный безжалостно верным глазом, который роднит его с Гойа и с Жаном Фукэ, со своим безукоризненно прекрасным рисунком, с тем изяществом линии, в котором чувствуется аристократизм породы, тонкий вкус, воспитанный десятками поколений, с благородной простотой своего колорита, он всю свою жизнь писал только подонки города, человеческую грязь, скопившуюся в кабаках и кафе-шантанах. Он всматривался безжалостными глазами в тончайшие морщинки разврата и канальства, ложащиеся вокруг рта на изношенном человеческом лице. Горбатый, болезненный, оскорбленный людьми и природой, он устроил свою мастерскую в публичном доме и жил там последние годы своей жизни.

Благородство его живописи звучит странным диссонансом с той грязью, которую он пишет.

Стиль Гонкуров в «Жермини Ласерте» и в «La fille Elisa»[4] может дать представление об этом контрасте.

Тулуз-Лотрэк не задрапировывает извращенности торжественностью академического рисунка, он не старается придать ей демонической прелести, как Ф. Ропс, он только пристально всматривается и быстро записывает...

Рэнуар

Как Одилон Рэдон, как Сезанн, как Тулуз-Лотрэк, он в первый раз выставляет в большом Салоне. Много лет его картины можно было видеть только в частной коллекции Дюран-Рюэля.[5] Вынесенные из тесных комнат, где они были сдавлены между Дегазами и Клодами Монэ, в большие и светлые залы Большого дворца, они загорелись неожиданными красками и заговорили таким властным голосом, которого никогда не слыхали эти залы. Краски только что написанных новых картин меркнут перед этими ослепительно свежими тонами, и чувствуется, что смотришь на них сквозь толщу многих лет, заглядывая почти в половину прошлого

столетия. Другие люди, другие лица, другие платья. Самая маска парижского лица успела измениться с семидесятых годов прошлого века.

Даже самое лицо молодого Рэнуара, известное по «Батиньольской мастерской» покойного Фантэн-Латура,[6] кажется таким знакомым, как могут быть знакомы только лица людей, давно умерших. Кажется странным, что Рэнуар еще жив до сих пор. Пишет ли он теперь что-нибудь? Его картины имеют свежесть вещей, только что написанных, но в них нет ничего, что бы напоминало сегодняшний день. Это картины старого мастера, голос которого доносится из другой эпохи.

Солнце мертвых восходит над ним. Французская грация XVIII века пробилась в Рэнуаре сквозь внешний слой импрессионизма. Это Ватто буржуазных гостиных XIX века. Его текучие, переливные краски, его шелковые платья, его лица молодых девушек и фигуры расфранченных дам были лишены грации в жизни мещанской и пошлой, но он нашел в них абсолютное и сделал их прекрасными, нисколько не прикрашивая – одной правдивостью своего искусства. Его рисунки нагого тела не сравнимы ни с чем. Только Рэнуар умеет так передавать перламутровую поверхность кожи, это ощущение розовой эпидермы, независимое от выпуклостей и форм тела.

В Осеннем салоне почти весь труд его жизни. Здесь его ложи, его портреты дам с неопределенными чертами лица и глазами хорька, его «Nu», освещенные круглыми солнечными пятнами, пробившимися сквозь листву, его балы, его компании молодежи в гребных костюмах за завтраком в загородном ресторане, длинные женские пенюары с лиловыми полосками, его декоративные панно, расплывчатые пейзажи, девочка-подросток с веером, но лучше всего его портрет шестилетней девочки с наивным и неожиданным видом крохотной птички-синички, в неуклюже торчащем батистовом платьице, портрет, который по абсолютности формулы стоит в европейском искусстве рядом с инфантами Веласкеца.

Пювис де Шавань

Солнце мертвых уже давно взошло для Пювис де Шавань. В Осеннем салоне ему отведена тоже почетная зала. Эта зала любопытна – и только. Здесь нет ни одной его крупной вещи, но есть много его ранних и неизвестных эскизов. Только хорошо знакомые с Пювисом могут оценить значение его юношеских вещей, написанных под Делакруа или Фландрэна. Здесь много его карандашных рисунков с натурщиков – не таких интересных, как те, что висят в Малом дворце, в коллекциях города Парижа, и много его эскизов, не тех окончательных, которые он впоследствии только увеличивал для своих фресок и которые часто лучше самих фресок, но эскизы не законченные, на которых он еще искал своих простейших формул. Очень интересная коллекция карикатур-гротесков, совершенно неожиданная для торжественно-благоговейного Пювиса. Впрочем, бывают всякие неожиданности. Говорят же, что после смерти в его папках было найдено много очень художественно исполненных его рукой порнографических рисунков.

«Если бы я не был Пювис де Шаваном, то я хотел бы быть Фелисьеном Ропсом!»

В своих тонах, дымчатых и голубоватых, в лиловых силуэтах на золотисто-бледном небе, овитых мутными туманами, Пювис был истинным сыном осеннего Парижа, и он по праву заключает гирлянду осенних цветов Осеннего салона.

ОСЕННИЙ САЛОН

III

Школа Клода Монэ и Гюстава Моро

Их присутствие чувствуется в десятках картин, но сами они отсутствуют.

Великий революционер и великий консерватор пришли к одним результатам: они не оставили за собой последователей, продолжающих их дорогу: они создали только рабов, бесстыдно копирующих манеру своих господ.

Они это делают с изумительной виртуозностью. Зала импрессионистов, где выставлен Моро[1] и комп., до скандальности похожа на Клода Монэ. Только Тархов выделяется из них и ищет своей манеры, но и он не разбивает строгого канона школы.

Кандалы, налагаемые революционерами на своих последователей, всегда тяжелее и теснее, чем кандалы консерваторов.

Среди учеников Гюстава Моро больше самостоятельности.[2]

Самый талантливый из них – Руо, теперешний консерватор музея «Гюстав Моро».[3] Он выставил свои картины в первый раз.[4] Живопись его была встречена целым градом насмешек парижской прессы. Его прозвали «Le peintre des négresses sous tourelle»[5] за абсолютную черноту, окутывающую его картины.

Действительно его картины производят такое впечатление, точно смотришь в глубину темного подвала сквозь маленькое запыленное окошко. Но скоро глаз привыкает к

мраку и оттуда выходят странные и жуткие лица клоунов, лицедеев, публичных женщин, полные необычайного, фантастического реализма.

И они очень колоритны в своей черноте. В сущности его чистая Noir d'ivoir[6] нисколько не более необычайна, чем чистые белила Рафаэлли.

Руо – это личность, и отныне с ним нужно будет считаться во французской живописи.

Группа «десяти»

Одилон Рэдон не создал школы, но он воспитал целое поколение художников[7] – именно тех, кому принадлежит первенствующее место среди молодых в настоящем салоне. Это так называемая (по их первой выставке) группа «десяти», или неоидеалисты.[8]

Из них ближе всего стоит к Рэдону по манере Морис Дени. Эта зависимость чувствуется не столько в его масляных картинах, сколько в серии литографий в красках сравнительно раннего периода, изданной Волларом.[9] Эта серия выставлена здесь целиком.

Это пастельные тона, совсем светлые, совсем матовые, девичьи профили и пальцы, тонкие, точно цветочные завязи.

На меловом фоне пейзажей человеческое лицо совсем прозрачное, совсем светлое, точно оно только отсутствие материи, точно здесь стоял кто-то, ушел, и материя не успела заполнить оставшейся пустоты.

Созвучья одиноких слов, растительной вязью брошенные внизу эстампов, придают им обаяние одинокого звука струны, дрожащего в вечернем воздухе.

«Ce fut une religieuse»... Чьи-то губы прикасаются к ясному девичьему лбу, стремящемуся вверх, и тонкие пальцы рук сплетаются, как молодые усики винограда.

«Ca vie devient précieuse, discrète»...

«Et c'est la caresse de ses mains»...

Что<-то> буддийское есть в этих руках...

«Elle était plus belle que les rêves»...[10]

Вюийар и Боннар выставили тоже серии своих литографий.[11] Они оба владеют необычайно тонким и отчетливым взглядом на природу. Их глазам доступна красота всего близкого и повседневного. В самой обыденности линий они находят глубокую радость. Внутренность обычной парижской квартиры с пестренькими обоями по стенам, своим мелким орнаментом так привычными нашему глазу, безвкусная буржуазная обстановка, красные ковры по полу, белые двери, пальмы за роялем, слишком много пестроты и деталей, коллекционерская эклектичность дурного европейского вкуса, все это правдиво отражается в живописи Вюийара. Но в его глазе столько внутреннего артистического благородства, столько простодушной ясности, что он сумел преобразить и облагородить этот мир одним прикосновением. Пестрые завитушки обой получили неожиданное значение фантастических фонов, мелькающих своей запутанной рябью. Он нашел свое слово для каждой комнаты: и для гостиной с черным роялем, и для кухни с синими изразцами и газовой плитой, и для камина...[12] Он выработал себе японскую остроту видения, которая из самых привычных форм создает неожиданные композиции. Хочется портреты Рэнуара дополнить комнатами Вюийара. Вместе они исчерпывают целую полосу интимной жизни Парижа конца прошлого века.

Но выше всего его два декоративных панно, названных «Verdures». Они похожи на большие коричневато-зеленые ковры и одним своим тоном составляют целое открытие. Все отметки зелени выдержаны в этом тоне, кое-где разбитом синими долями и белыми квадратиками стен. Эти панно – лучшая вещь Салона, если не считать стариков, которые уже вне времени.

Для Вюийара люди только темнеют неподвижными силуэтами в глубине комнат.

Для Боннара существуют только люди, населяющие комнату. Эти люди никогда не позируют, никогда не показывают нарочно своего лица, своего движения, своего занятия. Боннар никогда не рисует больше того, что видит. В его литографиях люди, движущиеся по улице, доведены до

простоты гиероглифа: это уже не существа — это какие-то междометия движения. Переходя же к специальному жанру в масляной живописи, он ищет самого типичного и общего, останавливаясь на самой границе карикатурного шаржа.

Таков был его «Послеобеденный отдых буржуа» в прошлом Салоне,[13] таков в этом Салоне его танцевальный вечер,[14] с грубыми, припухшими парами, которые кажутся сначала плохо нарисованными и неловкими, но потом покоряют своим глубоким пониманием действительности.

Заслуга Вюийара и Боннара в том, что они видят то, настолько привычное глазу, что мы перестали уже давно замечать вокруг себя.

К другим художникам этой группы принадлежат Валлотон, Лапрад, Руссель, Лакост, Андрэ и др.[15]

Валлотон, известный своими портретами современников, много лет появлявшимися в «Revue Blanche» и впоследствии приложенными к «Livre des Masques» Реми де Гурмона,[16] хорошо умеет владеть черными пятнами.

Но он сделал их чересчур декоративно абстрактными и, в конце концов, в своем яром реализме прошел сквозь действительность, не сумев поймать ее. Он сам обессилил свои вещи чересчур тщательной их переработкой.

Его масляные картины — тоже интересны, в поисках общего становятся чересчур благонравными и схематическими.

Руссель — виртуоз-пастеллист. Его пейзажи сделаны из ничего. Лист цветной бумаги только кое-где запачкан небрежным мазком пастели. И в этом его главная прелесть. Десятком штрихов, плохо прилипших к шероховатой бумаге, тремя-четырьмя тонами он достигает передачи самых тонких переливов света и самой лучезарной воздушности.[17]

Лакост, строгий в рисунке почти до геометрических построений, умеет находить только самые общие планы и освещать их с большим вкусом и наблюдательностью.[18] В нем мало непосредственности, но очень много наблюдательности и красочной памяти.

Слевинский

Это художник одинокий, строгий. Для него еще не взошло солнце мертвых, и он из тех, для которых оно восходит слишком поздно.

В нем есть та глубокая интимность, та сила искренности, та стыдливая скромность, которые делают его невидимым в толпе Салонов.

Он выставил марины:[19] угрюмое Бретанское море. Море без пафоса, море простое и могучее, которое застыло под серым небом и от неподвижной поверхности которого веет водяной сыростью.

Еще портрет человека в шляпе: по простоте рисунка и глубине колорита это произведение старого мастера.

Он нашел свою гамму тонов глубоких и ярких, тягучих, как густой тон виолончели.

ОСЕННИЙ САЛОН

IV

Tutti quanti*

Вот большие мастера Осеннего салона. Кроме них еще много крупных и интересных художников, слишком много для того, чтобы дать их характеристики.

Шарль Герсн, ядовито названный «капустным Ватто», грациозный и манерный в своих костюмах 30-х годов и в меловых тонах старых парков.[1]

Франсис Журден с грязными эффектами парижских дымов.[2]

Вальта, который хочет быть титаничным в своих сочетаниях оранжевых хромов с прусской синей,[3] и <в> черных силуэтах фигур.

M-me Ори-Робэн со своими панно, сделанными из серой дерюги, веревок, войлока и золотых ниток,[4] в которых она находит колоритные эффекты, о которых мечтают тысячи художников, вооруженных радугами изделий Лефранка.[5]

Такуа, зелено-красный офортист с замкнутыми нитями рисунка и тонконогими девочками.[6]

Эрман Поль с бледно-голубыми дамскими портретами,[7] слишком слабо нарисованными и сентиментальными для саркастического рисовальщика («Cris de Paris»).

Монмартрский мэтр Прюше, который с одинаковым шиком пишет бульварных дам и идиллические садики в окрестностях Парижа.[8]

---

* И прочие, и прочие (*ит.*)

Легран – рисовальщик и гравер со своими мыльно-голубыми портретами спящих девочек.[9]

Великий Лалик, наконец, изменивший академическому Салону,[10] подавший вещи не новые и малоинтересные.

Детома – прекрасный рисовальщик углем.[11]

Пье с синей бретонской посудой и пузатыми бретонками.[12]

Адур с бледными акварельными панно,[13] которым расплывшийся уголь придает строгий тон.

Бьер – весенний сад в окрестностях Парижа,[14] написанный с наивной четкостью примитивов, заимствованной у Мориса Дени.

Манюэль Робб – прекрасный офортист, страдающий слабостью рисунка.

M-me Gonyn de Lurieux с бретонскими детьми, щеки которых так же красны, как яблоки Сезанна.

Мебель Гимара, столовая Журдена, цветы Жирие,[15] написанные с сезаннической силой...

Левери – единственный из учеников Вистлера со своим портретом девушки. В зелено-серых тонах.[16]

Лепер, очень слабый в этом году в своих масляных вещах...

Из русских К. Кузнецов,[17] висящий в почетном зале рядом с Тулуз-Лотреком, что невыгодно оттеняет слабость его рисунка. Но его прекрасные краски выдерживают даже это испытание.

Кандинский с прекрасными гравюрами на дереве.[18]

Скульптура

Отдел скульптуры в этом Салоне очень хорош благодаря выставке Россо.

Имя Россо давно произносилось в художественных кругах с почтением, как имя предшественника и соперника Родэна,[19] как имя скульптора, имевшего большое влияние на Трубецкого.[20] Но произведения его до сих пор видели только немногие, которых он пускал в свою мастерскую.

Вплоть до Осеннего салона 1904 года он разделял почетную судьбу Одилона Рэдона, Сезанна и Ренуара: его произведения отвергались всеми жюри. Солнце мертвых восходит над ним.

Родэн, Россо, Трубецкой... Эти имена повторялись в разных комбинациях, как имена обновителей европейской скульптуры. В первый раз они встретились все трое в одних залах. Родэн не выставлял ничего из своих скульптур, но он представлен в Салоне литографиями на коже, сделанными с его рисунков. Это те маленькие гениальности, которыми Родэн любит иногда пугать публику. Чувствуется, что каждый из этих рисунков был сделан в 30 секунд, и что если бы работы в нем было на десять секунд больше, то он был бы совсем плох. Это фигуры женщин – силуэты, сделанные одним непрерывным почерком карандаша, по которым сверху раз мазнули акварельною кистью.

Есть два рода скульптуры: скульптура для пальцев и скульптура для глаза.[21]

Греки делали скульптуру для осязания, скульптуру, которую яснее можно видеть ладонью руки, чем глазами.

Египтяне делали скульптуру для глаза. Волнистые выпуклости мускулов, проступающих из-под кожи, у них заменяются общей монументальной линией силуэта. Выпуклость камня перестает соответствовать выпуклости кожи, а означает только освещенную плоскость, точно так же, как вогнутость обозначает тень.

Это дает не кусок тела, который может быть освещен каким угодно светом, а тело именно при таком-то эффекте освещения и ни в каком случае не при другом.

Египтяне высекали из камня не тело, а атмосферу, окружающую тело, слои воздуха, облекающие человеческие члены.

Россо вышел из скульптуры египетской и ничего общего не имеет со скульптурой греческой. Внешнего сходства между памятниками Египта и произведениями Россо нет никакого, но они исходят из одного принципа.

Он воплотил в своей скульптуре всё многовековое искусство европейской светотени и дал то сумеречно-грустное,

затянутое тонкой дымкой видение человеческого лица, которое его роднит с Карьером.

«В одной вещи не должно быть двух эффектов»,[22] – говорит он. Его вещи можно смотреть только с одной точки зрения.

Труд его жизни – это многолетнее исполинское напряжение творческой воли, без одного знака одобрения и поощрения со стороны современников. У него даже не было своего Гюисманса.[23]

Его вещи окружены отталкивающей корой новизны. Но кто проникнет сквозь революционную корявость его формы, тот найдет чуткую женственную душу, полную трогательных и трепетных аспектов жизни.

«Vers le soir»[24] – голова женщины в шляпке с лицом, обращенным к зачервоневшему заходящему солнцу.

Головки детей...[25] Много головок детей, пойманных в тех поворотах и полужестах, которых нельзя схватить одним глазом, а можно только воссоздать изнутри внутренним чувством жеста, найденного в глубине своего воспоминания...

Портрет дамы с некрасивым, тусклым лицом, под скучным светом дождливого дня.

Десятки небольших вещей,[26] из которых каждая – откровение.

Трубецкому отведена отдельная зала.[27] Он представлен почти всеми произведениями последних лет.

Для него Осенний салон – европейский экзамен. И он его выдержал, но не с высшим баллом.

Он самый младший и самый благонравный из трех.

Родэн и Россо стоят совершенно одиноко на всем пространстве века, со своим сверхчеловеческим порывом в искусстве.

Скульпторов же, которых можно поставить рядом с Трубецким и даже часто предпочесть ему, очень много. Стоит только назвать Константина Менье, только что умершего Бартольди, создателя Бельфорского льва, Бартоломэ, Пьера Роша, Фальгьера, Рожера Блоша и многих других.

Когда глаз, усталый от мучительных загадок Россо, переходит к простым и красивым статуэткам Трубецкого,

он испытывает то же облегчение, что испытывает человек, после пятиактной трагедии читающий красивое лирическое стихотворение. Но глаз подозрительно примечает некоторую прикрашенность природы у Трубецкого, некоторую легкость стиля, чересчур хорошенькие женские лица.

Зато фигуры животных и головы собак – это та область, в которой для Трубецкого нет соперников, даже на родине Бари и Фремье.

Из других скульпторов очень хорош и совсем не современен Майоль. Последнее очень большая похвала для современного скульптора. Он делает небольшие статуэтки[28] с законченной, округлой, слегка оплывшей линией силуэта, в которой исчезают все мелкие детали. Они были бы похожи на танагры,[29] если бы в них не было такого глубокого спокойствия. Его полудети, полуженщины – сёстры тех, что живут на литографиях Мориса Дени.

Интересны портретные статуэтки польского скульптора Мазура. Особенно портрет художницы Кругликовой,[30] который не уступает подобным же вещам Трубецкого.

Особенное место среди скульпторов занимает испанец Дурио – ювелир.[31] Это тяжелые литые перстни. В них сказалась проповедь Гогэна и глубокое влияние перуанского искусства. Они сплетены из гибких мускулистых рук с длинными пальцами, из-за которых смотрят глаза и мерещутся чьи-то лица. Его обожженные вазы похожи на злые цветы, пожирающие насекомых. В них есть что-то животное. Отверстия их раскрываются, как засасывающие пасти и ушные раковины.

Витрина, заключающая в себе «lecires perdues» Бугатти, Далу, Десбуа, Фальгьера, Бурделля и m-me Коретни, настоящая драгоценность. В ней до двадцати великолепных кусков бронзы.

Несколько заключительных слов:

Осенний салон 1904 года – историческое событие. Но значение свое он получил не благодаря произведениям своих

основателей, но благодаря произведениям тех, кого они признали своими учителями.

Всем было пожертвовано для них. Опустошены были частные коллекции, их произведениям были отведены широкие и просторные залы, в то время как произведения членов салона были в беспорядке набиты в нижнем этаже.

Неловкостей и небрежностей было сделано много. Было принято до 40 картин такого посредственного художника, как д'Эспанья,[32] и отвергнуты все вещи своих собственных сосьетеров.

При выборе новых сосьетеров происходили вещи неожиданные и нелепые. Например, Ренуар, приглашенный и выставленный с таким почетом,[33] неожиданно оказался забаллотированным, к изумлению самих же избирателей.

Скептические голоса спрашивают: что же даст Осенний салон в будущем году, выпустив сразу весь свой фейерверк? Можно ли находить каждый год по новому Рэдону, Ренуару и Сезанну?

Но французская живопись так же неисчерпаема, как и французская литература. Гогэн, представленный в прошлом салоне только шестью полотнами,[34] еще ждет своей общей посмертной выставки. Его керамики еще никогда не были собраны воедино. Ван-Гог, так мало известный при жизни и так быстро забытый по смерти, еще ждет своей очереди.

Солнце мертвых не восходило еще для многих, и осеннему салону хватит дела еще на много лет.

Салон же 1904 года уже вошел исторической датой в историю французского искусства, и те, кто посетил его, будут всегда вспоминать эти ноябрьские дни «Всех святых» и «Всех мертвых».[35]

МАКБЕТ ЗАРЕЗАЛ СОН!

Свершилось... Наступают минуты возмездия.

Это действительность мстит за то, что ее считали слишком простой, слишком понятной!

Будничная действительность, такая смирная, такая ручная, ощетинилась багряным зверем, стала комком остервенелого пламени, фантастичнее сна, причудливее сказки, страшнее кошмара...

Целые долины с тысячами людей взлетающие на воздух ночью, в синих снопах прикованного света, при блеске блуждающих электрических глаз... Курганы трупов, растущие вокруг крепости, и человеческие руки, которые, подымаясь из кровавых лоскутов разорванных тел, немым жестом молят о помощи, и только через неделю опускается последняя... Языки пламени, которые встают из бездны вод и заглатывают огнедышащие стальные города, кишащие народом... Люди, развеянные в воздухе так, что от тела остается одна рука, продолжающая держать ружье или колесо штурвала...

Мы привыкли представлять войну очень просто и реально – по Льву Толстому. Взять точку зрения одного человека и с нее взглянуть на грандиозное явление, не выходя из области, доступной глазу и уху, свести все до простой эмоции неожиданности и удивления, – этим толстовским методом можно расчленить самые жуткие эпохи прошлого – Инквизицию, Террор, Кровавую Неделю,[1] до самого простого видения обыденности.

Но теперь совершается что-то, к чему нельзя подступить с этой привычной и испытанной меркой. Переступлена грань реального и возможного. Расчленить кошмара нельзя. От кошмара можно только проснуться.

Но проснуться это значит перейти в иную область сознания.

«Есть две действительности, – говорил Оскар Уайльд, – одна, которую знают все и о которой нечего говорить, и другая, которая начинает существовать только тогда, когда о ней говорят».[2]

Мечта – это чистая эссенция воли.

Желание – наше зрение в будущее.

Первые лучи приближающегося будущего отражаются в нас как желание. Поэтому всякое истинное желание, инстинктивное, бессознательное, когда хочется всем существом, не может не исполниться. Уметь хотеть – это значит провидеть свое будущее. В этом тайна людей, рожденных под счастливой звездой. Зрительный орган времени – желание, развит в них с необыкновенной чуткостью. Каждое желание их исполняется. И они проходят сквозь жизнь с завязанными глазами, «слепцы, полубоги, провидцы».

Человечество всегда искало выхода из темницы мгновения.[3] Пред ним был только один видимый выход – в прошлое. История казалась таким выходом. И она будет им, когда человек войдет в нее сквозь двери своих воспоминаний. В каждом произведении искусства, в каждом старом камне, в каждой тропинке, в каждом животном вспомнить самого себя – это выход.

Мозг человека – это длинный свиток, на котором записана нестираемыми знаками вся история человечества. Но это только заключительная глава в той книге, которая называется человеческим телом, – глава «о человеке»; но самое тело – это книга «о звере и о звездах».

Наука прошлого века разбирала розетские камни[4] этой азбуки, но она нашла только несколько букв. Победа над мгновением совершится тогда, когда человек *вспомнит* историю человечества и вселенной из себя, прочтет их в своем собственном теле, в безднах своего бессознательного. Нужно, чтобы совершилось непостижимое, чтобы *книга прочла самое себя.*

Из темницы мгновения есть и другой выход, но над этим выходом тяготеет проклятие. Это проникновение в будущее.

Кто приотворит заветную дверь, тот обратится в соляной столб. Знание будущего цепенит волю. У этих дверей стоит Ангел Неизбежности с огненным мечом. Неизбежность будущего уничтожает субъективную иллюзию свободы воли, необходимую для жизни, иллюзию, которая для нас реальнее реальностей.

Дар ясновидения – проклятие пророков. На рубеже европейского сознания стоит трагическая фигура Кассандры, с отчаяньем видящей все за много дней, все, чем беременно будущее. В ясновидении прервана нить между желанием и осуществлением, благодетельная гармония, которая примиряет нас с будущим, разрешает вопрос о свободе воли.

Знаемое будущее перестает быть бессознательно желаемым, а становится злым Роком, все давящим, все уничтожающим. Желание есть предчувствие будущего, а в воле есть сила воздействия на будущее.

Сила эта – мечта. Ее меч – искусство.

Будущая действительность живет в потенциальном состоянии. Она может быть выявлена мечтой, и тогда она не случится в той области, которую называют реальностью жизни. Кому не случалось, со страхом ожидая какого-нибудь события, представлять себе в мечте все возможные комбинации его, для того, чтобы оно не случилось именно так? Это инстинктивная самозащита человека от будущего. Это заклятие будущего мечтой.

Мечта – это великая и страшная сила.

Она может быть смертельна для непосвященных и любопытных, которые легкомысленно произнесут Сезам перед заповедной дверью, которые повернут ключ в таинственном ларце.

Горе тем, которые истощат свое будущее бесплодной мечтой! Но искусство дает мечте жало змеи и вечность камня.

В этом загадочная власть Слова.

Стихия слова – будущее. Если я захочу воплотить в слове то, что я пережил во всей полноте, – это будет только слабым напоминанием прошедшего. Но если я воплощаю в слове то, что живет во мне как предчувствие, как возможность, то слово само становится действительностью трепещущей и ослепительной. Описание смертной казни у Достоевского бледно и коротко,[5] а картины безумия широки и ярки.

Слово в своей сущности – это желание и порыв. Описание в слове – это победа над материалом. В описании вечная борьба со словом. В стиле исключительных живописцев слова – Флобера, Гонкуров – чувствуются туго натянутые поводья, слышатся грозные окрики и щелканье бича, которыми они заставляют идти по долине упрямые слова, привыкшие к упряжке общих желаний.

Реми де Гурмон доказывает, что для позвоночных животных ложь – тот же самый закон самосохранения, что для насекомых мимикрия. Мы называем эту ложь мечтой.

Те гении, в организме которых заложена чересчур сложная и буйная судьба, неизбежным инстинктом самосохранения торопятся воплотить ее в произведениях искусства. Самоотверженные иногда успевают перелить всю свою судьбу, все свое будущее в свое творение. Поэтому истинная жизнь художника всегда полнее и вернее воплощена в его творении, чем в его биографии.

Этот закон выявления будущего мечтой, незыблемый для отдельного человека, незыблем и для целых народов. Горе тем народам, которые задушили в себе фантазию и любовь к мечте. Горе Макбету, зарезавшему сон!

После двух веков рационализма неизбежно наступает кошмар Террора и сказка о Наполеоне. После M-me Бовари,[6] после Курбэ – Кровавая Неделя. Наоборот, 48 год, который мог быть таким ужасным в своей кровавости, был ослаблен предшествовавшим романтизмом.

Русская литература в течение целого столетия вытравляла мечту и требовала изображения действительности, простой действительности, как она есть. На протяжении це-

лого столетия Гоголь и Достоевский, одни, входили в область мечты. И кто знает, какие ужасы остались не осуществленными благодаря им в начале восьмидесятых годов!

Чехов в своем многоликом муравейнике исчерпал всю будничную тоску русской жизни до дна, и она подошла к концу.

Подымается иная действительность – чудовищная, небывалая, фантастическая, которой не место в реальной жизни потому, что ее место в искусстве.

Начинается возмездие за то, что русская литература оскопила мечту народа.

Горе! Макбет зарезал сон!

JACK LONDON. THE CALL OF THE WILD

Если открытие совершенно новой сферы духа в области литературной может назваться гениальностью, то эта книга гениальна. Она вводит нас могучим порывом интуиции в темную и непроницаемую область сознания животных. Ту область, в которую люди еще никогда не проникали в своей надменной и сознательной слепоте. Драма совершается на севере Канады в душе собаки, в которой заговорили голоса ее предков, далекие отзвуки свободных волков. Когда убивают ее хозяина, глубокая трагедия совершается в ее душе, и она идет на «призыв» предков, становится волком и мстит людям. Книга написана гомерически простым стилем и с реализмом, подобающим тому, кто первый входит в эту новую и глубоко фантастическую область. Тема романа из жизни животного не нова. Но ей придавался или нравственный характер, причем животное снабжалось всегда человеческими свойствами, или это бывали записки людей о животных. Роман Джека Лондона – первый опыт представить мир, целиком претворенный в душе животного. Его собаки не говорят, не чувствуют человеческими чувствами. Люди являются кое-где, изредка. Их фразы падают откуда-то сверху. Их мир кажется странным и чуждым, потому что Д. Лондон сумел заставить читателя принять душу животного и взглянуть на мир не человеческими глазами.

RÉMY DE GOURMONT

Promenades littéraires. Paris. Mercure de France. 1904

«Литературные прогулки»... Сделать прогулку по четырем годам французской литературы с таким умным и тонким собеседником, как Реми де Гурмон! «Критика – это самый субъективный род искусства. Это непрерывная исповедь. Намереваясь анализировать произведения других, раскрываешь сам себя»... Каждая книга служит Реми де Гурмону только предлогом для своих собственных построений.

Реми де Гурмон никогда не был литератором, а всегда был ученым, если позволено употребить это деление, настолько потерявшее смысл. Для него каждое литературное явление был всегда освещенным краем щеки на картине Рибейры, он восстанавливал всю невидимую и сложную фигуру, далеко выходившую из рамок чистой литературы. По складу своего ума он чистый позитивист, но позитивист, для которого близость тайны является непосредственной реальностью. Он из тех позитивистов, для которых позитивизм стал наследственностью, был передан в крови, при самом рождении, им зародившимся в своем человеческом естестве в половине прошлого века. Расчленяющий ум окончательно выводит де Гурмона из сферы литературных явлений, и «литературные прогулки», вероятно, последняя книга, в которой он соприкасается с этой областью. В противоположность многим, для него художественные, синтетические формы были только тяжелыми путами, от которых теперь освобождается его рассекающая мысль. «Литературные прогулки» – это часто даже не мысли по поводу книги, а только мысли, пришедшие при чтении книги.

«О ГЕЙСМАНСЕ»:[1] – ...Как вся химия идет от Лавуазье, так вся современная поэзия (поэзией я называю всю область воображения) идет от Шатобриана – весь стиль, всё красноречие. Из него вышли Гюго и Флобэр, Тэн и Мишле. Между XVIII и XIX в. стоит Шатобриан; чтобы перейти из одного в другой, надо пройти сквозь его сад. Гейсманс лишен воображения и поэтому осужден только на самого себя. Его жизнь монотонна, и он, чтобы заполнить пустоты, дает картины нравов и археологические диссертации...

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ БАРРЭСА:[2] – ...Жить – это значит продолжаться, личность – это глава книги, у которой конец когда-нибудь, конечно, будет, но начала у ней не было. Эта связь во времени более абсолютна, чем связь в пространстве. Одну еще можно преодолеть, другая непобедима, потому что в ней корень нашего бытия... Мы дети прошедшего... Что бы мы ни делали, мы до последнего движения повторяем жесты наших предков, закристаллизованные в нашей нервной системе, этом аккумуляторе прошлых энергий. Для большинства, составленного из людей ограниченных, лучше подражать своим предкам, чем иностранцам. Их жесты будут менее неловки, если в них будет медленная и несокрушимая линия наследственности. Но опасайтесь судьбы Китая, который отравился мертвецами...

ПОЛЬ АДАН:[3] – Литературная продуктивность... Теперь невозможны писатели, написавшие одну книгу, как Ла-Брюйэр, Монтэнь... Главным преступлением Маллармэ в глазах журналистов была его непроизводительность. Этой остервенелой производительности в области литературы положил начало Бальзак. На несколько месяцев оторванный от работы женщиной, он произносит это жестокое слово: «Еще один роман потерян!»...

ОКТАВ МИРБО:[4]– Он составлял часть группы. Натурализм был суровой эпохой для людей познающих. В моде было быть такими глупыми, как сама жизнь. Ее не судили, ей подчинялись. Мирбо имел благородное мужество проложить дорогу между публикой и новой литературой, отделенной непереходимыми песками в своем оазисе. Его статья о Матерлинке в «Фигаро» пробила дюны...

ЖЮЛЬ ГОТЬЕ:[5] – Две силы управляют человеком – жажда жизни и жажда знания. Драма жизни – конфликт этих двух сил. Из этих двух абсолютных состояний наименее свойственное человеку состояние – познание. Известная доля познания вызывает в человеке животном особый вид опьянения. Он начинает себя считать иным, чем он есть в действительности, он считает себя призванным жить совершенно иной жизнью, чем та, которая ему суждена. Жюль Готье называет эту болезнь цивилизованным «боваризмом», по имени героини Флобэра, страдавшей ею в острой степени. Слово «боваризм» счастливо найдено и, вероятно, войдет в язык. Готье считает, что Гонкуры страдали боваризмом. Слова Эдмона Гонкура: «Я считаю, что мой друг умер от работы, от обработки форм, от чеканки фраз». Нормальная работа не дает усталости.

МЕРИМЭ:[6] – «Великий дилетант». Истинная психология дилетанта в словах Мериме: «Если б самые лучшие бриллианты были рассыпаны под моими ногами, я бы не нагнулся, чтобы их поднять, потому что мне некому их подарить».

ВЕРЛЭН и В. ГЮГО:[7] – Верлэн не любил В. Гюго в противность принятому мнению. Стихи Гюго зиждятся на рифме. Это гений рифмы, как никто обладавший искусством взять два слова, очень далекие по смыслу и близкие по звуку, и ударить их одно об другое, как кимвалы, высечь из них не только музыку, но и нечто неопределенное и таинственное, дающее иллюзию мысли. Верлэн презирает рифму – пятикопеечную игрушку, которую следует выбросить за окно. Верлэн был почти единственный из современников, на котором не отразилось влияние великого поэта. Его учителем был Банвиль. Учителем же Гюго был Сумэ – поэт, теперь совершенно забытый.

ВЕРХАРН:[8] – Поэзии Верхарна недостает интимности. Он слишком объективен... Он посылает вперед свои идеи и чувства и сливает их с тем, что он собирается описывать. Это соединение создает его загадочные картины. То, что он видит, он видит по доброй воле. Никакой неожиданности он не принимает. Он любит метафоры, кривые на один глаз, в то

время как другой бросает снопы лучей поддельного бриллианта. Он по характеру скромен и робок. Но он похож на тех нервных детей, которые, оставшись одни в комнате, подымают шум для того, чтобы заглушить шепот молчания. Верхарн похож на мистика XIV века, одержимого припадками священного гнева.

Кроме того, де Гурмон еще говорит в своей книге о детстве Ренана, о женитьбе Бальзака, о первых схватках символистов, норманнских поэтах, Анри де Ренье, Шарле Герене, Жюле Лафорге, Жюле Леметре, Барбей д'Оревильи, Эдит Готье, Фабре Эглантине, дает историческую схему влияний английской литературы на французскую и ряд мелких параллелей и мыслей об Эдгаре По и Бодлере.

PÉLADAN

La dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan. Paris. Bibliothèque internationale d'édition E. Sansot et C-nie, 1904.

Каждая эпоха создает для искусства определенный цикл тем, на которых все пробуют свои силы. Одинаковость и малое количество этих тем создает индивидуальности, которым не приходится растекаться мыслью в комбинациях новых положений. Личности совершенно несоизмеримые становятся соизмеримыми, испытанные на одном пробном камне. Таким оселком для настоящего дня стал Леонардо да Винчи. Он стал многогранным зеркалом, и каждый видит себя на одной из его граней. У нас Волынский и Мережковский. Во Франции Шюрэ, Пеладан... Книга Пеладана наполовину состоит из предисловия, где он говорит о Леонардо, и самой книги, где он говорит от лица Леонардо. Было бы лучше, если бы книга состояла только из предисловия.

«Изучение Учителей – это молитва... Три Архангела: Леонардо, Рафаэль, Микель-Анжело – магический треугольник... В сиянии своей истонченности, только Леонардо будет Учителем Завтра, если в переразвитии индивидуализма будет место Учителю... «Страшный суд» – это Евангелие св. Матфея – вдохновенное Богом-Отцом. «Диспут о Св. Троице» – Св. Луки – вдохновение Бога-Сына... «Вечеря» – Евангелие Иоанна – Святой Дух. Светотень делает Леонардо живописцем Духа... Канон Поликлета – Андрогина... В поисках идеала все художники смешивали формы обоих полов, чтобы получить лик Ангельский... Леонардо никогда не писал наготы... Слова Леонардо: «художник должен изображать душу человека движениями его тела», но он сам писал фигуры только в покое... В «Вечере» – музыкальное смятение... Ме-

лодия лиц, улавливаемая ухом души... Его гримасы – только кухня ремесла. Его прекрасные головы, в нимбах молчания... они не ненавидят, не любят... Общее место приписывать Рембрандту изобретение светотени! Леонардо вновь нашел канон греческой красоты и завершил ангельский идеал Средневековья. Он создал тип *познающий*, различный от типа патетического; изобретением светотени он достиг музыкальности и выражения текущего... Этот гений, рожденный для судьбы Апеллеса, хотел стать Аристотелем. Почему не отнесся он к науке с таким же пренебрежением, как политик? Мы имели бы чудеса, и он занимал бы один трон живописи! Он выбрал покровительницей великую Изиду и хотел поцеловать все бесчисленные звезды ее нерушимого покрывала... В незабвенное утро, когда я увидел Великого Сфинкса... я спросил себя, какое произведение латинской расы может сравняться?.. «Предтеча» Леонардо – вещее творение латинской расы, христианский сфинкс... «Предтеча», не удостоенный быть помещенным в «Salon carré», есть шедевр Леонардо, лучшая картина в Лувре и во всем мире».

Но вот Пеладан начинает говорить словами Леонардо – Леонардо-художника, а не ученого, и только еще раз доказывает, что легче верблюду пройти через игольное ушко, чем литератору понять художника. Поэт, работая, только ловит слова, которые как бабочки порхают около него, он имеет дело с материалом живым и вечно текущим, художник же заставляет говорить вещи немые и бездушные, оживляя их упорным, любовным насилием. Художник нем от рождения, но он может научить слову мертвые вещи, и камни станут говорить. Художник должен обладать математическим провидением, чтобы понять логику вещей. Эта область никогда не может стать доступной литератору. И когда Пеладан устами Леонардо говорит «ученикам», что живописец рисует не миланца или флорентинца, а человека вообще, советует не изображать современного костюма, «потому что он вас сделает смешными в глазах потомства», а портрет начинать писать, закончивши сперва вполне глаза и нос, то становится ясно, что этому Леонардо никогда не приходилось держать карандаша в своей руке.

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

Осенний салон

Каждый раз, когда погружаешься в эти залы, затканные мозаикой разноцветных холстов, кажется, что смотришь на мир сквозь тысячегранный глаз мухи. Перед каждой картиной на мгновенье берешь глаза художника и видишь мир сквозь цветные стекла его колорита. У мухи тысячегранность впечатления соединяется в один образ, но слабый человеческий мозг не приучен вековым опытом поколений к таким синтезам, и потому от картинных выставок остается жуткое ощущение, точно тысячи глаз выросли по всему телу, подобно чудовищной накожной болезни, и каждый из них посылает свой луч в воспаленный мозг.

14 октября 1904 года Молодые взяли штурмом «Большой дворец». «Осенний салон»... Это было триумфальное шествие, крестный ход со всеми старыми иконами и святыми хоругвями нового искусства. На поднятых знаменах было написано: Сезанн, Одилон Рэдон, Ренуар, Тулуз-Лотрек, Пювис де Шаваннь, Карриер, Россо... Эти имена дрожали как языки св. Духа над головами апостолов. Только немногие из этих имен произносились раньше в этих залах: самые старые и самые ценимые были вынесены в первый раз на эту арену из стеклянных катакомб Монмартра и Монпарнаса.

Сезанн, Одилон Рэдон, Ренуар – ни разу не были приняты ни в один салон за всю свою жизнь. Каждому из них теперь уже под семьдесят. Это редкие примеры жизни одиноких артистов, ни разу не опороченных популярностью. Наиболее одиноким из них все-таки остается Одилон Рэдон. Он и теперь прошел почти незамеченным со своей почетной залой, в которой были собраны вещи всех эпох его жизни. Ему

была принесена только дань маленькой группой учеников, выросших под сенью его слова, но на него не скоро обернется случайный прохожий.[1]

Зато час Сезанна и Ренуара пробил.

Сезанн в настоящее время является художником, имеющим наиболее сильное влияние на молодежь. Этот упорный подвижник работы, с его мучительным и тяжелым усилием всей жизни, сдвинул-таки всю необозримую махину французского искусства.

Как люди XVIII века искали себе идеала «естественного человека», «абстрактного дикаря», так художественная молодежь начала XX века, потерявшая голову от смены теорий и направлений, нашла свой конкретный идеал «естественного художника» в Сезанне, отбросившем путем неимоверных усилий все «клише», какими только пользовалась живопись в линии и в краске. «Клод Лантье» оказался признанным, когда ему минуло 66 лет,[2] на него даже создалась мода.

Ренуар избег этой печальной участи стать таблицами наглядного образования. Он взглянул с этих новых стен таким далеким, точно художник давно умерший, точно эти стены были стенами Лувра. Он покорил свою славу не так, как это делают художники живущие, такая слава ложится ореолом только вокруг головы антиков, отрытых из-под земли.

Вообще весь Осенний салон был грустным торжеством воздаяния запоздалых воинских почестей. Отдельные залы носили характер посмертных выставок, хотя их авторы были еще живы.

Зала умершего Тулуз-Лотрека, несколько десятков скульптур Россо – до сих пор неизвестного публике предшественника и соперника Родена,* зала Трубецкого, зала Руо** – ученика Гюстава Моро, необычного и фантастического, в своих иссиня-черных картинах, – зала Вюийара и Боннара, которые выставили серии своих картин и литографий с самых ранних периодов...

* *В оригинале*: Рэдона. *Исправлено по смыслу (Ред.).*

** *В оригинале*: Руэ (*Ред.*).

Из них только Вюийар и Боннар могут с полным правом назваться «молодыми». Все остальные – это уже поколения прошлые.

Вне «стариков» и этой небольшой группы «десяти», к которой принадлежат Вюийар и Боннар, Осенний салон не представлял интереса. Его устроители совершили громадное и прекрасное усилие, дав такие великолепные отдельные выставки мастеров старого поколения; но сами они не создали ничего, что могло бы отличить их лицо от лица других салонов.

Всё было принесено в жертву им – и тщательное размещение их полотен, и просторные залы верхнего этажа. Все же «свои» были развешаны без системы, в беспорядке, в тесноте, в нижнем этаже. Этой же участи подверглись и некоторые из художников, которые свободно могли составить центр Салона, если бы они были хорошо повешаны. К таким относится Слевинский.

CAMILLE MAUCLAIR

L'Impressionisme. Son histoire, son esthétique, ses maîtres. Librairie de l'Art ancien et moderne. Paris, 1904. Prix 12 fr.

Импрессионизму со всех сторон начинают подводить итоги. Книга Моклэра представляет первую попытку дать общую историю импрессионизма. Написанная блестяще со всем изяществом вкуса и стиля Камилля Моклэра, она все-таки представляет все недостатки «первой попытки», которые обыкновенно пишутся современниками и участниками движений.

Вся вступительная часть, рассказывающая возникновение импрессионизма, его теорию разделения тонов и дополнительных, представляет полное и краткое резюме всего, что писалось и говорилось до сих пор об импрессионизме в бесчисленных брошюрах, статьях и спорах.

Основа книги состоит из четырех монографий, посвященных Эдуарду Манэ, Клоду Монэ, Дегазу и Рэнуару. Эти монографии безукоризненны как характеристики. Камиллю Моклэру удалось найти слова, равносильные краскам этих художников, дать их лицо с той всесторонней полнотой, на которую способны только французские мастера слова. На этом книга в сущности и кончается, потому что в главах «Второстепенные мастера импрессионизма» (Писсарро, Сизлей, Сезанн, Берта Моризо, Мари Кассат, Кайбот, Лебур, Будэн) и «Современные иллюстраторы, связанные с импрессионизмом» (Рафаэлли, Тулуз-Лотрэк, Форэн, Шено, Стейнлэн, Легран, Поль Рэнуар, Лэйэр, Ривьер) он доходит до телеграфической краткости, посвящая каждому из этих громадных мастеров современности по нескольку, часто несправедливых и неверных в своем масштабе, слов.

Чем ближе к настоящему дню, тем чувство оценки все больше покидает Моклэра.

В главе об неоимпрессионистах Моклэр делает очень грубую ошибку, соединяя под одним заголовком Сера, Синьяка, Ван Риссельберга – чистых неоимпрессионистов, вместе с Гогэном, Ван Гогом, Морисом Дени, Вюийаром и др. идеалистами. Он совершенно не отмечает те два основных течения, на которые раскололся импрессионизм: течение, стремящееся достичь наибольшей интенсивности красок сопоставлением дополнительных (пуантилизм), и течение, ищущее темных гармоний. Последнее в сущности совершенно отошло от импрессионизма и порвало с его принципами, поставив на место «впечатления» – «воспоминание».

Вообще Моклэр показывает, что он может создавать прекрасные монографии отдельных художников, но совершенно не в состоянии проследить тонкую извилистую линию эволюции «видения». Книга заканчивается очень полезными приложениями: каталогами произведений импрессионистов, их выставками, библиографией и иконографией. Эти списки далеко не отличаются полнотой, но тем не менее дают общую документальную картину движения.

ТВОРЧЕСТВО М. ЯКУНЧИКОВОЙ
(Род. 19 января 1870 – † 14 декабря 1902 г.)*

Творение всей жизни М.В. Якунчиковой, взятое в его последовательном целом, представляет мощное освободительное усилие, которое можно изобразить в виде плавной кривой, которая, описав дугу, одним порывом устремляется в высоту. Форма этой кривой классична по своей простоте и силе напряжения; но в тот момент, когда начинается отвесное стремление в высоту, для которого вся жизнь служила только разбегом, линия вдруг обрывается.

Изучение этой кривой важно для выяснения разницы между символом литературным и символом в живописи.

В конце, когда «символ» оказался девизом, написанным на знамени искусства, мастера слова заразили живопись, изначала и по преимуществу бывшую искусством символичным – искусством обозначающим и знаменующим, заразили символами, принесенными извне – символами литературными.

Символизм слова и символизм форм глубоко и в существе своем противоположны один другому. Символизм слова присущ от природы всем людям, потому что все имеют дело со стихией слова и правят струями своих речей. Каждое впечатление у нас прежде всего переходит в словесное выражение. Это настолько органично, что мы часто называем словесное сознательным.

---

* Биографические сведения о Марии Васильевне Якунчиковой-Вебер см. в статье Н. Борока, Мир Искусства 1904 г. № 3, где воспроизведены и многие из упоминаемых в настоящем очерке рисунков Все рисунки М. Якунчиковой, воспроизведенные в этом № «Весов», появляются в печати в первый раз и любезно предоставлены в распоряжение редакции г. Л. Вебером.

Художнику же прежде всего надо отрешиться от этого обычного людям приема, так как всякое зрительное ощущение для того, чтобы быть годным для дальнейших художественных комбинаций, должно оставаться в чистом виде, не формулируясь в слове.

Символ всегда рождается из самого материала. И живописный символ получает свою окончательную словесную формулировку только в восприятии зрителя. Поэтому в живописи он почти всегда бессознателен для своего творца. Строго говоря, в живописи совсем нет символа в непосредственном смысле этого слова, есть только возможность его немедленного зарождения в душе зрителя. Больше чем где-либо, здесь символ переходит в напоминание.

То, что художник хотел сказать своими произведениями, и то, что можно прочесть в них, редко совпадает. Говоря о символах в произведениях Якунчиковой, я буду говорить только о том, что можно прочесть в них, не касаясь того, были ли эти знаки написаны сознательно или бессознательно.

Первые детские произведения Якунчиковой, писанные еще до Парижа,[1] носят иногда печать добросовестного и наивного изучения деталей, а иногда идеалистически-передвижнического влияния. Одной из первых вещей, в которых сказывается влияние Парижа, является «Reflet intime»,[2] вещь очень интересная по своему литературному замыслу, но весьма слабая в ее живописном воплощении.

Сквозь окно, на подоконнике которого стоит букет больших белых цветов, видны вечерние крыши дождливого Парижа, а на поверхности стекла отражается легким блеском внутренность комнаты: горящая лампа с прозрачным колпаком и тонкий овал щеки молодой девушки, наклонившейся около лампы.

Идея этой картины очень интересна. Она вводит в сложный мир исторических символов европейского искусства. Она неожиданно и остроумно соединяет два основных символа – окно и зеркало.

Окно – первоисточник европейской картины. Самая картина – это символ окна, окно комнаты или окно души, сквозь которое видно неведомое, внешнее...

Зеркала – бездонные мистические колодцы духа – это скрытые трапы нашей комнаты. Зеркало как символ получило свою более полную разработку в литературе. В живописи оно трактовалось как мистический символ в портрете королевской семьи Веласкеса,[3] где в глубине комнаты из пепельной поверхности стекла выступают лица Филиппа IV и его супруги.

Соединение зеркала и окна в одном таком органическом образе, как отражение лампы на фоне вечереющего города, доказывает литературную истонченность мысли, но разработка обличает то, что литературность здесь предшествовала зрительному впечатлению.

В картине неясно, по отношению к чему взята точка зрения: фон ли города по отношению к отражению на стекле или отражение на стекле по отношению к крышам города. Неясно, на что именно глядит глаз. Отражение слишком реально и закрывает собой город, а не дрожит прозрачным огненным блеском между глазом и лиловыми трубами. И при этом цветы, стоящие на подоконнике, освещенные дневным, а не вечерним светом. Всё обличает предвзятую композицию, а не зрительный анализ явления.

Это первая неудачная попытка. Дальше идет перелом.

Однажды зимнею ночью в Мэдонском лесу Якунчикова испытала ощущение острого ужаса при виде больших звезд, качавшихся среди голых ветвей. Из этого впечатления возник ее офорт «L'Effroi».[4]

На первом плане лицо бегущей девушки с глазами, широко раскрытыми от ужаса, а за ней голые стволы и ветви – чаща синего леса, и из нее глядят большие звёзды, тоже широко разверстые от страха. Это произведение носит двойственный характер. Случайное впечатление глаза дало Якунчиковой это впечатление звезды – вечного символа ужаса для человечества. Она нашла это впечатление не умом, а внутри себя – вспомнила сама то, что испытывали все люди. Апокалипсическая звезда Полынь, комета на дюреровской Меланхолии,[5] звезда, которую Манфред видит в конце коридора,[6] язык пламени в темной галерее на рисунке Дудлэя [7] – всё это тот же звездный ужас, который почувствовала Якунчикова.

И этот ужас передан в ее звездах. Фигура же девушки с испуганными глазами служит только ненужной литературной подписью, объясняющей мировой символ.

Якунчикова быстро вступает на путь чистого рисунка, и эти ошибки замысла исчезают.

Художнику прежде всего необходим острый аналитический ум для того, чтобы расчленять видимый мир на его основные линии и соотношения. Художник прежде всего геометр, который живет соотношениями кривых и углов. Этим математическим умом Якунчикова владела в высшей степени. Для нее была страшно важна и дорога́ геометрическая основа видимого – скелет живописи, на котором зиждется всё.

В этой области разложить – значит понять, понять – значит сделать.

Она выработала свой рисунок до крайнего упрощения, довела его до простейшего логического анализа вещей, потому что рисунок – это логика видимого, логика тяготения, логика перспективы.

И когда она с этим глазом, с этим утонченным инструментом познания подошла к видимому миру, то под ее пальцами родились вещи неожиданные и простые, символичные той бессознательной символикой живописи, которая вливается из жизни в каждое истинное художественное произведение. Ее глаз стал магическим кристаллом, проходя сквозь который самые простые видения стали получать глубину и значительность.

Из форм и линий может излучиться новое слово, но ни одно слово не в состоянии создать ни одной линии, ни одной комбинации, до тех пор невидимых глазом.

Париж и Россия соединились в творчестве Якунчиковой в одно неразрывное целое, взаимно дополняя друг друга, исчерпывая ее душу.

Париж со своей наглядной красотой, выраженной в таких определенных буквах и словах, дал ей проникновение в тайну речи, дал ей возможность понять Россию. Любовь к внешним вещам, обозначающим Россию, могла создать-

ся только в горне Парижа. Только Париж мог приучить ее ценить вещи настолько привычные нашему глазу, что они перестают быть видимыми; только Париж мог заставить ее создать такую вещь, как ее уключина с частью борта лодки и весло, брошенное на зеленые лопасти и белые звезды кувшинок («Весло»[8]).

Между ее вещами русскими и парижскими есть глубокое соответствие.

Парижские кладбища с их аккуратными могилами, крестами и решетками она пишет на темно-серой бумаге, темной зеленой ярью прописывая стволы деревьев, и только сквозь стеклярусный черный венок и голые ветви просвечивает белое небо, дрожа как мутный драгоценный камень. И рядом с этими кладбищами русские деревянные кресты на размытых могилах; кресты – форму которых она так любит – кресты с лукошком наверху, этот символ избы – могила-домик. И перед этими крестами иногда зажженные фонари-лампадки – свет в оконце, что еще увеличивает ощущение интимной домовитости русской могилы («Кладбище»,[9] «Лесное кладбище»[10]).

Бретань с ее суровой кротостью была посредницей между Россией и Парижем. Ее деревянная резьба дает вкус к русским кустарным изделиям. Она выделяет значение народного искусства.

Версаль был родным Якунчиковой зимой, когда угрюмое небо висит над серыми массами парка и над белыми балюстрадами, лестницами и площадками, засыпанными снегом.

Париж, самый Париж, Париж как улица, входит в ее душу только отдельными, почти случайными впечатлениями.

Вид Avenue Wagram вместе с Триумфальной Аркой,[11] сверху в сумерки в тот момент, когда они замечаются, но еще не светят, трепеща в светлых сумерках желтыми пятнами. Тюильрийский сад[12] в солнечный день с его печальной пустынностью и с зелеными кадками олеандров. Театр малого Трианона[13] в зимний вечер, ящики букинистов на набережной около Pont-Neuf...[14]

Всё это написано с энергией, но это только упражнение в почерке – проба сил.

Только в Париже можно было так понять глубокую красоту старых барских домов – эту одинокую сиротливость восемнадцатого века, занесенного в глушь России. Только через Версаль можно было прийти к таким картинам, как «Чехлы»[15] – трепетный отблеск величавой красоты, угасающий в неизмеримых равнинах страны великой Грусти.

В тусклой зале, в глубине далекого зеркала тлеет белое бесцветное пламя дня и мебель в серых холостяных чехлах стоит как грустные идолы, и люстра как пыльный кокон. Грустные символы уходящей жизни.

Барские дома с белыми колоннами и коринфскими капителями, вылепленными из штукатурки, – колоннады греческих храмов на фоне вечерней русской грусти.

В них символ русской души, принявшей в себя увядающие цветы далеких стран, которые и близки и чужды медленной Майе русской жизни, и в болезненной вялости их стеблей есть неизъяснимая грусть, которая была так близка душе Якунчиковой.

Ей близки и творческие силы хлебородной земли.

Большие колосья шелестят и зреют в лунном сиянии,[16] в теплом воздухе сырого чернозема:

Поле серпа запросило,
Травушка просит косы.[17]

В часовенках, в церквах, в старых стенах Саввинского монастыря, в русских могилках («Часовня в Наре»,[18] «Саввинский монастырь»[19]) нет непосредственного мистического чувства, но есть та утонченная вторичная и глубокая сторона религии, когда вещи становятся дóроги, не по их мистическому значению, но по той насыщенности чувства, которой освятили их миллионы приходивших к ним.

Для нее в этих вещах живет

Бог поколений, предстоящих
Пред этим скудным алтарем.[20]

Якунчикова всю свою жизнь искала освобождения от льстивых уз масляной живописи, сперва в офорте, потом в выжиганьи по дереву и в вышивках.

В панно, выжженных на дереве, ее талант достигает своего высшего расцвета. Рисунок становится уверенным и безукоризненно точным. Всё остальное кажется только подготовительными работами для этих заключительных аккордов, полных и радостных.

Непогрешимый скелет ее рисунка, глубокой чернотой въевшийся в поверхность дерева, является железной сетью, сковывающей видимую природу в ее основные кристаллы, а краски проходят сероватым перламутром по ее поверхности.

Здесь одновременно с развитием логики рисунка идет освобождение в красках, необходимое освобождение от реализма.

Если в рисунке – тот скелет, который приковывает художника к реальности, то краски – это крылья, которые уносят от нее. Краски становятся самодовлеющими в картине, так как важна не их близость к природе, но основная формула их соотношений.

Панно на дереве – это самое законченное и самое абсолютное из всего, что сделала Якунчикова. В этой манере ее истинное лицо. Эта манера всецело ею создана и ею разработана. Ее рисунок здесь становится рядом хрустальных перспективных силлогизмов.

Здесь начинают получать свое окончательное воплощение все беспокоившее ее идеи.

Она опять возвращается к идее окна и на этот раз подходит к нему не со стороны литературного символа, а со стороны чисто живописной. Это «Окно»[21] с белым подоконником, открытое в чащу сосновых ветвей, окно радостное и властное, сквозь которое видно наружу гораздо больше, чем в так тонко задуманном «Reflet intime».

Растение – это высший символ жизни и радости в живописи. Орнамент из растительных линий и стеблей – вечное напоминание о потерянном рае природы. Якунчикова подходит к растительному орнаменту в высший момент своего расцвета.

Тут и белые ночные цветы, распускающиеся на фоне темного леса, из-за которого глядит синяя звездная ночь, тут и десятки этюдов для ковра, бывшего на всемирной выставке, для которого она тщательно изучала русские травы и ягоды (виньетки этого № «Весов», «Рябина»[22] и др.).

Деревянные игрушечные городки становятся для нее символами старой народной Руси. Она выдвигает их на фоне русского пейзажа, она сама их вырезает и раскрашивает.

И рядом Париж воплощается озером в Булонском лесу с лебедями, наклонившими свои шеи в размахе движения («Bois de Boulogne»[23]), и ярким весенним днем мартовской весны в окрестностях Парижа со всем мельканьем и пестротой окрестностей города («Бассейн в Версале»,[24] «Тюльери»[25]).

Загадочно и значительно, что Якунчиковой, в то время как ей так глубоко была доступна и понятна внешняя природа, человеческое лицо и фигура оставались всегда чужды. Только одна фигура повторяется в ее рисунках, и эта фигура всегда одна и та же. Это девушка с тонким лицом, напоминающая ее собственные портреты. Она стоит около лампы в «Reflet intime», она бежит в ужасе от ночных звезд («L'Effroi»), она простирает руки к радуге («L'Insaisissable»[26]). Она безнадежно склоняется над срубленным ею деревцом («Непоправимое»[27]).

Это всегда она, всегда одна и та же, гибкая и грустная, и в глазах невольно остаются ее руки, бессильные и тонкие, как ветви березы, качающиеся в голубом небе.

РОССО

Письмо из Парижа

Это имя до «Осеннего салона»[1] редко звучало в Париже. Но те, которые знали его, говорили об нем с глубоким почтением, как об непризнанном предшественнике Родэна и учителе Трубецкого. «Это громадный талант – нервный, полусумасшедший, оскорбленый и дикий... Он прячет свои вещи... Он никого к себе не пускает... Он работает один в своей берлоге и сам отливает из бронзы свои вещи. Вот вы увидите».

И я был впущен в берлогу на бульваре Батиньоль.[2] Отворил маленький полуседой человек с трагическим лицом.

«Это мой слуга – испанец, – говорил потом Россо, – он был раньше клоуном, а теперь вот уже шесть лет у меня. Мы с ним очень сошлись. В день его поступления я велел ему пересчитать белье и ушел. Прихожу – вижу, на столе карандашом нарисовано рядушком – три рубашки, потом четыре носка... и т. д. ...Это что такое? – Счет белья. – А!.. Что же ты писать не умеешь? – Нет. – А читать? – Нет. – О... это большое достоинство! Мы с тобой сойдемся. Ты чем же был раньше? – Клоуном. – А ну, сделай сальто-мортале... И он тут же снял шляпу и прямо посреди мастерской перевернулся в воздухе. – Ну, мы с тобой совсем сойдемся. И вот уже шесть лет... Он был ведь знаменитостью. Он первый начал делать прыжки на трапециях без сетки. Да потом разбился»...

Маленький человек с трагическим лицом молча открыл мне и молча пропустил меня в мастерскую.

Огромный сарай. В углу плавильная печь. В другом – кровать.

«Оставайтесь на одном месте и не двигайтесь».

И громадная фигура Россо в рыжей фуфайке и на длинных ногах перешагнула через мастерскую и раскутала тряпки на бюсте.

«Это надо смотреть оттуда...»

Голова женщины. Толстое лицо буржуазки. Линии едва намечены. Черты сливаются с воздухом. Точно художник лепил не формы, а только воздух, обволакивающий их. Глубокое единство и внутренняя грация. Шаг в сторону – иллюзия нарушена. Ни линии, ни формы. Один хаос темных пятен.

– Вы мне покажете еще что-нибудь?

– А разве этого мало? Чтобы судить о художнике, довольно видеть одну вещь. Оригинал тут был достаточно неинтересен, чтобы можно было оценить работу. А впрочем...

Он достал из-под занавески деревянный ящик и вынул восковую маску женщины.

Странное красивое лицо с усмешкой молодого фавна. Чувствовалась краска, разлитая по формам. Волосы были золотисты. Чудилась алость красных странных губ, голубизна глаз...

«Это хуже того, что вы только что видели, – здесь еще есть материал, а там его уже нет...

Краски?.. Конечно, краски должны чувствоваться. Краски в воздухе. А я леплю воздух. В одной вещи не может быть двух эффектов. А они ее делают с разных сторон. Их вещи для слепых... Слепой их скульптуры увидит лучше, чем зрячий. Всё это сделано, чтобы смотреть пальцами, а мы смотрим глазами. Греки?.. Я греков не люблю. Это отдельные куски, а не скульптура. Поставьте такую вещь в большой зал – она пропадет. Там грандиозность достигается только величиной. Надо делать так, чтобы вещь сливалась с воздухом, и, когда вы будете отходить, она будет только увеличиваться. Скульптура была у египтян. Они понимали грандиозное. У них на камне чувствуется прикосновение воздуха. Вы помните группу трех обезьян? Только египтяне подкрашивали свои статуи, а я этого достигаю без красок. Там, где есть воздух, краска сама выступит.

Как я работаю?.. Сперва я смотрю и ищу. Ищу много дней. Ищу неделями. И когда я нашел, то я делаю всё сразу в несколько часов и больше не дотрагиваюсь. Но раньше целые недели только смотрю. И всегда с натуры – никогда по памяти. В каждой вещи вы должны чувствовать даже час дня, в ко-

торый она сделана. Вот смотрите на это. Вы видите – это три часа дня, зимой, когда свет начинает падать. Чувствуете эту серость?.. ... Что-о?.. Карьер говорит, что Россо нигде нельзя видеть? Я за свою жизнь сделал ровно тридцать выставок. А две всемирных? Это они, которые прославляют Родэна...

Все искусства слиты в одно. Нет отдельных искусств. У меня спросили: «Любите вы музыку?» – Музыку? какую? Ту, что со звуками, или молчащую? Ту, что без звуков, я сам делаю... А? хорошо сказано?»

Я уже прощался, когда он снова остановил меня: «Погодите, я вам еще покажу». И вытащил из-под стола новый ящик.

«Видите, это голова ребенка. Он сидел у матери на руках, закутанный в разные тряпки». Посреди грубых, отрывочных мазков воска мутилось бледное личико со странными глазами, в грубом вязаном чепце.

– Но ведь это чепец красного цвета?!

– Ну да, видите? ну все было темно-красное. И этот чепец и тряпки... Ну, вы уже уходите? Et bon, mon vieux*, когда у меня будет что-нибудь новое, я вам напишу. У меня мало моих вещей. Эти все случайно здесь оказались. До свиданья.

Мы ехали ночью с Россо на извозчике.

– Что, он был вашим учеником – Трубецкой?

Он сразу повернулся.

– Учеником? Нет... Я видел его вещи, я делал ему указания...

Вся многолетняя горечь и оскорбления начали подыматься в нем.

«Они меня в Париже не знают!.. Они знают меня... только они не хотят меня признать... Я для них иностранец. Итальянец – macaroni**. Ah! imbéciles***... Вы это видели?»

Мы проезжали мимо памятника Клоду Шаппу[3].

---

* Ну, старина (*фр*).

** Макаронник (*ит*)

*** Ах! дураки (*фр.*).

– Cocher, arrêtez!*

Широким жестом он высунул в окно кареты свою большую мохнатую лапу, стал громко произносить жестокие слова посреди пустынного ночного Парижа...

«Видите вы этих, которые делают на памятниках тоненькие бронзовые веревочки? Вон эти рога торчат в разные стороны... А памятник Лавуазье [4] с его столиком и машинкой! А Барриас... Видели вы его Гюго?[5] Эти фигуры, прилипшие к камню боками... А плеть в руках у Немезиды! А эта крошечная сова у цоколя? О, да! Это всё не иностранцы! Правительство дает им заказы. И у Родэна есть Мирбо, который проповедует его.[6] Я со своими вещами нигде на земле не могу быть иностранцем. И они у меня потом сами придут просить моих вещей. Я уже пятнадцать лет борюсь...»

И мы ехали дальше, и перед новым памятником снова раздавалось «Cocher, arrêtez!». И по гулким улицам звонко отдавались жестокие итальянские слова.

* Кучер, стой! (*фр.*)

КРОВАВАЯ НЕДЕЛЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Рассказ очевидца

Я приехал в Петербург утром 22 января[1] из Москвы. По Москве ходили смутные слухи о забастовке и называли имя Гапона. Но о том, что готовилось, – никто не имел никакого представления. Проходя по Литейному, я увидел на тротуарах толпы людей; все, задрав головы, смотрели расширенными от ужаса глазами. Я повернулся, стараясь понять, на что они так смотрели, но ничего не увидел. Я почувствовал, что их взгляды скользят совсем близко от меня, не останавливаясь на мне. И вдруг я разглядел, что во всех санях, которые проезжали мимо меня, находились не живые люди, а трупы. Извозчичьи сани слишком малы, чтобы можно было уложить тело: поэтому убитые были привязаны. В одних санях я увидел близко рабочего: черная густая жидкость вытекла у него из глаза и застыла в бороде; рядом с ним другой, в окровавленной шубе, с отрезанной кистью, еще живой, он сидел прямо, а потом тяжело привалился к спинке. В следующих санях везли труп женщины, с запрокинутой назад и болтающейся головой: у нее был прострелен череп. Дальше труп красиво одетой девочки, лет десяти.

В этот момент я увидел на небе три солнца[2] – явление, которое наблюдается в сильные холода и, по верованиям некоторых, служит предзнаменованием больших народных бедствий.

«Это перевозят народ с Троицкого моста», – объяснил мне извозчик. По инерции я продолжал путь к Васильевскому острову. На Невском – массы народа; нас несколько раз теснили волны бегущих, но за морем черных спин нельзя было разглядеть причины их бегства. Около Исаакиевско-

го собора бивуаком расположились войска, горели костры. Солдаты, чтобы согреться, прыгали на месте, топали ногами и боролись. В толпе говорили: «Топайте, топайте, – вот так же вы топтались во время войны». Проезжавшим кавалеристам кричали: «Вот она, кавалерия, которая отбирает назад Порт-Артур».

На Васильевском острове толпы не было, но были патрули. Меня не пропустили дальше Третьей линии. Всё было так мирно, что я и не подозревал, что в этот момент на соседних улицах воздвигались баррикады. Когда я повернул назад, меня остановил патруль. Пока я говорил с солдатами, подошел бледный, с дрожащей челюстью рабочий, в истерзанных одеждах, и, обращаясь частью ко мне, частью к солдатам, рассказал, что на Дворцовой площади по толпе были даны два залпа. «Толпа собралась, чтобы увидеть царя. Говорили, будто он примет рабочих в два часа. Было много женщин и детей. На площади войска выстроились, как для встречи царя. Когда трубы заиграли сигнал: «В атаку!», люди решили, что едет царь, и стали вставать на цыпочки, чтобы лучше видеть. В этот момент, без всякого приказа, был дан залп, потом другой, прямо в упор по толпе». Солдаты окружили человека и слушали его с тем же выражением ужаса и сострадания, какое я видел на Литейном в толпе, глядевшей на «крестный ход» убитых. В этот момент был отдан приказ, и солдаты ушли... чтобы стрелять, быть может.

Я поехал на извозчике в редакцию журнала «Русь»[3]. Малая Морская и Невский от Адмиралтейства до Полицейского моста были совершенно пустынны. Ни одной души. Вдалеке войска. Как я узнал позднее, эта часть проспекта только минуту назад была прочесана огнем. Сани пропускали везде. И меня пропустили через Полицейский мост между шеренгами солдат. Они, в этот момент, заряжали ружья. Офицер крикнул извозчику: «Сворачивай направо». Извозчик отъехал на несколько шагов и остановился. «Похоже, стрелять будут!» Толпа стояла плотно. Но не было рабочих. Была обычная воскресная публика. «Убийцы!.. Ну, стреляйте же!» – крикнул кто-то. Рожок заиграл сигнал атаки. Я приказал извозчи-

ку двигаться дальше. «А не всё ли равно, если будут стрелять, разве кто останется в живых?» – сказал он. Он медленно и нехотя поехал, оборачиваясь назад. Едва мы свернули за угол, послышался выстрел, сухой, несильный звук. Потом еще и еще. Улочки, по которым мы проезжали, были заполнены народом и войсками. То мы наталкивались на атакующих солдат, то нас уносило на гребне толпы. На Гороховой мы снова увидели выстраивающиеся войска и опять услышали за спиной залп. Но извозчик ехал, не прибавляя шагу, храня невозмутимое спокойствие. Только когда мы снова выехали на Невский, он повернулся ко мне и сказал: «Сударь, посмотрите, как полиция сегодня напугана. Я на углу не буду разворачиваться, чтобы объехать жандарма, я проеду у него под носом, и он ничего не скажет».

Он так и сделал, и жандарм действительно ничего не сказал. Странная и почти невероятная вещь: в толпу стреляли, а она оставалась совершенно спокойной. После залпа она отхлынет, потом снова возвращается, подбирает убитых и раненых и снова встает перед солдатами, как бы с укором, но спокойная и безоружная. Когда казаки атаковали, бежали только некоторые «интеллигенты», рабочие же и крестьяне останавливались, низко наклоняли голову и спокойно ждали казаков, которые рубили шашками по обнаженным шеям. Это была не революция, а чисто русское, национальное явление: «мятеж на коленях».

То же самое происходило и за Нарвской заставой, где стреляли по процессии с крестьянами впереди. Толпа с хоругвями, иконами, портретами императора и священниками во главе не разбежалась при виде нацеленных дул, а упала на колени с пением гимна во славу царя: «Боже, царя храни».

В редакции «Руси» я встретил военного корреспондента, который только что вернулся из Маньчжурии. Он мне рассказал, что произошло у Полицейского моста [4] спустя несколько минут после моего проезда. «Дав несколько залпов, пошли вперед, рубя шашками направо и налево». Его несколько раз ударили шашкой плашмя, но даме, которая шла рядом, рассекли голову. Толпа спряталась в каком-то дворе.

Тогда к воротам привели солдат и выпустили залп в глубину двора, где было множество народу.

Только к концу дня начали ясно видеть смысл всего этого. Каждый в отдельности видел лишь часть картины, и только в последующие дни стал охватывать ужас от случившегося, когда уже не происходило кровавых событий.

Вдруг, непонятно как, возникла привычка к смерти: такое положение вещей стало вдруг представляться нормальным. Казалось, что так было всегда – каждый мог быть убитым на улице в любую минуту. Как прежде спрашивали у привратника: «Что, сегодня морозно на улице?», так спрашивали: «Сегодня стреляют?», и швейцар отвечал: «Да вот... сейчас рядом на улице две дамы вышли и сели в сани. Обеих убило пулями наповал. Их отвезли в больницу».

В народе говорили: «Последние дни настали. Брат поднялся на брата... Царь отдал приказ стрелять по иконам». Вот! Люди, как святые мученики, гордятся своими ранами. Я видел одного на улице в санях, открыв грудь, он показывал рану – вылитый св. Георгий-великомученик.

В то же время к солдатам относились без гнева, но с иронией. Продавцы газет, продавая официальные вестники, выкрикивали: «Блестящая победа русских на Невском!» Дразнили офицеров: «Лейтенант, бегите, японцы близко!»

В понедельник вечером я подвергся нападению казаков на Садовой. Они выехали галопом с Гороховой, раздалась команда: «Шашки наголо», и они ринулись на тротуары, рубя всех, кто оказывался на пути; а впереди прыгала стайка мальчишек, крича: «Ну, поймай, поймай!», и била стекла и фонари. Темнота распространялась все ближе. Казаки, доскакав до темноты, повернули обратно. Говорили, что в темных улицах стреляли по солдатам, но вообще никто, нигде не оказывал сопротивления силой, никто не был вооружен, только говорили с упреком солдатам: «Вот так добрые православные!»

Но эта неожиданная привычность была лишь видимостью, под которой, чувствовалось, непрестанно и таинственно растет ужас. Попадая на улицы Петербурга, казалось, попада-

ешь в заколдованный круг, где ты пленник. Всякое действие было парализовано – оставалось только слово. В лихорадочной атмосфере бесед рождались факты и легенды, пророческая ложь после рассказа становилась явью. По ночам город полнился голосами, ухо ясно улавливало в ночной тишине крики толпы и треск залпов. И, однако, всё молчало. Казалось, звуки жили во времени и ждали. Все были в состоянии галлюцинации.

Атмосфера страха, которая сгущалась вокруг последнего из Романовых, заражала всех. Казалось, что кто-то, до совершения грандиозного жертвоприношения, начертил круги и пентаграммы и написал ритуальные заклинания. Перечислялись все знамения царя: японская рана,[5] катастрофа на Ходынке в момент коронования,[6] императорский стяг, который обрушился от ветра и убил стоящего рядом с царем начальника полиции Пирамидова,[7] пушечный выстрел в царя, который убил жандарма по имени Петр Романов.

Странными путями предзнаменования, которые собирал народ – как три солнца, светивших над Петербургом 22 января, – связывались с повторением исторических фактов перед Великой французской революцией, вплоть до звукового совпадения имени Фулон.[8] Слова великого князя Владимира: «Мы знаем слишком хорошо историю французской революции, чтобы допустить ошибки, совершенные тогда», – ввиду полного параллелизма фактов, пробуждали глубокий фатализм.

Кровавая неделя в Петербурге не была ни революцией, ни днем революции. Происшедшее – гораздо важнее. Девиз русского правительства «Самодержавие, православие и народность» повержен во прах. Правительство отринуло православие, потому что оно дало приказ стрелять по иконам, по религиозному шествию. Правительство объявило себя враждебным народу, потому что отдало приказ стрелять в народ, который искал защиты у царя.

Эти дни были лишь мистическим прологом великой народной трагедии, которая еще не началась.

Зритель, тише! Занавес поднимается...

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

Théâtre Palaise-Royale. «Le Chopin». Pièce en 3 actes

Один польский граф [1] в течение всей своей жизни увлекался охотой и совершенно не знал женщин. Наконец он женился, но оказалось, что он взял на себя задачу не по силам. Через две недели молодая, в гневе, решила уехать обратно к своим родителям. Он ее провожал до русской границы. Они остановились в деревенской харчевне... В соседней комнате кто-то играл на рояле.

И свершилось невозможное... На другой день не было речи о разводе. Пианист оказался молодым Шопэном... И с тех пор это осталось в роду.

Внук несчастного графа, наслаждающийся в Париже всеми радостями жизни, получил в наследство эту фамильную особенность: в известных обстоятельствах жизни ему необходимо слышать мелодии Шопэна. Иначе – позор. Отсюда комические положения и взрывы гомерического смеха в публике.

Пианист, который не может начать играть вовремя, который вместо Шопэна начинает играть Штрауса, муж, который ищет свою жену и ее любовников, жена, которой, несмотря на все свои усилия и на благоприятное стечение обстоятельств, никак не удается изменить своему мужу, мужчины и дамы, которые раздеваются на сцене и ложатся в кровати на глаза зрителей, и притом всегда не в те, которые нужно, пощечины, которые сыпятся направо и налево, кровати с механизмом, который их автоматически вдвигает в стену, – это истинный жанр театра Пале-Рояля.

И для тех, кто любит старый Париж и сквозь блестки современности умеет разглядеть строгий лик старины – театр

этот представляет глубокую прелесть. И в самой обстановке театра, и в характере пьес есть те пережитки и те традиции, которые переносят нас в давно отжитые эпохи, близкие нам по рассказам наших дедов, еще заставших тот Париж – так не похожий на наш.

В этом театре, маленьком и старом, раззолоченном и расписанном со всех сторон, с целым лабиринтом переходов, коридоров, лестниц, закоулков, каких больше нет в современных театрах, построенных так логично и геометрически просто, с маленьким фойе, с низкой галереей, наверху отделанной тесными золотыми колонками, во всем этом сохранилась золоченая безвкусная роскошь тридцатых годов[2], подновленная в начале Второй империи.[3] Но то, что было мещанским безвкусием пятьдесят–семьдесят лет назад, теперь стало красотой, стилем, символом, зеркальной поверхностью озера, сквозь которую в лунные ночи можно разглядеть утонувший город.

Пале-Рояль Первой империи и Пале-Рояль Реставрации был публичным домом, литературным салоном, рынком, караван-сараем, местом встреч, игорным притоном.[4] Офицеры великой армии, офицеры союзных войск, офицеры Реставрации, гремя шашками и шпорами, проводили там дни и ночи, пили, ели, ухаживали, любили, проигрывались в карты, на полях сражения назначали друг другу свидания «через 3 недели в Пале-Рояле в полдень»,[5] ссорились, дрались на дуэли, делали революции, говорили о войне и о женщинах...

И теперь в этом театре, чудом уцелевшем на углу опустевшего и забытого Пале-Рояля,[6] сохранилось точно эхо этих мужских разговоров, сальных анекдотов и молодецкого хохота.

Среди утонченных извращений современного Парижа, среди острого яда современной литературы неприличности Пале-Рояля кажутся наивными и трогательными, как романы Поль де Кока[7] по сравнению с «Садом мучений» Октава Мирбо.[8] В их неприличии есть скорее простодушная откровенность старинных итальянских новелл [9] и французских фаблио;[10] это скорее нестесняемая вольность застольного разговора, чем распутная оргия. Их неприличие не идет

дальше дамских панталон, ночных горшков и перепутанных кроватей.

Это грубо и невинно.

Дни Пале-Рояля сочтены. На днях снова поднялся вопрос о том, чтобы пробить его стены и провести сквозь сад широкую проезжую дорогу,[11] вместе с которой снова ворвутся в этот глухой угол грохот и крики парижской улицы и смоет застоявшуюся тишину старых ресторанов Вефура, сохранивших тот же вид и те же тусклые зеркала с темными золотыми ободками, как и в те дни, когда Тургенев в 48 году встретил там «Человека в серых очках».[12]

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

ВЫСТАВКА ИНТИМИСТОВ

Собрать вместе всех художников, которые пишут только ту обстановку и те предметы, которые они видят вокруг себя, раскрыть мир ближайших видений современной души и вместе с ним внутренний мир комнаты-раковины, на стенах которой глаз художника замечает физические следы, оставшиеся от прикосновения крыльев времени и духа ее обитателей, – эта прекрасная идея нашла свое осуществление на выставке интимистов в галерее Грава на Rue Caumartin.[1]

Среди интимистов значатся имена: Лобра, Каро-Дельвая, Лаправа, Боннара, Вюийара, Эрнеста Лорана, Эрмана Поля, Принэ и др.[2]

Но потому ли, что большинство художников, принимающих участие на этой выставке, – мастера второстепенные, потому ли, что крупные мастера дали сюда вещи незначительные, приберегая свои работы для больших салонов, выставка эта не производит того художественного впечатления, которое от нее можно ожидать и требовать. Но вне этих причин есть еще и другая – самая важная и общая. Еще ни в одну эпоху европейской жизни внутренняя обстановка комнат не носила так мало интимности, как в начале двадцатого века.

Прекрасное имя «Des intimistes»,[3] которое с таким правом можно применить ко многим поколениям европейских художников, в данном случае звучит жестокой иронией. Среди «интимистов» есть очень крупные мастера, как Вюийар, посвятившие себя исключительно изображению современной комнаты.[4]

Но как ни велика сила видения этого мастера, как ни строго благородство его манеры – действительность мстит

за себя. Вюийар делает героические попытки полюбить симметрические узоры дешевеньких обоев, закрывающих стены современной парижской комнаты, красные ковры, которые кричащими пятнами лежат на полу гостиных, украшенных искусственными пальмами, он с японской четкостью глаза отмечает всё близкое и знакомое в обстановке квартиры, но новые и пестрые лоскутья фабричной роскоши, которые приближают современную комнату к ее образцу – к номеру европейской первоклассной гостиницы, так безвкусны, так бессмысленны, так мало связаны с душой и с привычками ее обитателей, так ярко выражают в себе идеал демократического равенства духа, в сущности уже давно нашедшего свое практическое осуществление в жизни европейского мещанства, что Вюийар, со всей изысканностью своей формы, только сильно заставляет кричать современную комнату, что интимного искусства в такой обстановке не может быть и никогда не будет. Он – обличитель европейской комнаты, а не ее поэт.

Единственный художник, который с полным правом может принять имя интимиста, – это Лобр.

Но интимность Лобра – интимность не нашего времени.

Он живет всей душой в старом Версале,[5] в полумраке таинственных комнат, шуршащих стариной, мерцающих пепельной прозрачностью хрусталей, висящих с потолка, точно сложенные крылья летучей мыши, дробящихся в перепевах тусклых зеркал, в которых перебегают синие огоньки дневного света. Он влюблен в золотистые бронзовые украшения, ободками обнимающие темно-красную лакированную мебель стиля «Empire»,[6] в золотой пыльный луч, тонкой и длинной полоской ворвавшийся из-за высокой ставни в темную комнату, в старинные опаковые часы с металлическим циферблатом, в эту прозрачную серость комнат, в которой живут странною жизнью только одни мраморные лики умерших хозяев, – вдохновенные бюсты Гудона,[7] неподвижные на малахитовых постаментах широких каминов.

Что касается остальных интимистов, то они производят впечатление людей, невзначай застигнутых приглашением

принять участие на выставке, носящей специальный характер.

Они прислали каждый по нескольку картинок этюдов своей комнаты, каких найдется, разумеется, несколько в портфеле каждого художника, но всё это вещи настолько случайные, что они не имеют даже интереса документа.

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

САЛОН ОРИЕНТАЛИСТОВ

Это выставка тех, кто навсегда остались очарованными миндалевидными глазами Востока и тягучим взглядом солнца, застывшего в зените.

Это выставка влюбленных в Восток. Но, как все влюбленные, они шепчут страстным шепотом те слова, которые повторялись до них тысячи раз: они говорят своей возлюбленной об ее наружности – о голубых тенях, белом солнечном свете, розовых горах на краю горизонта, пальмовых рощах, библейских верблюдах, тонких мраморных минаретах, белых бурнусах арабов и красноватых песках пустыни, о каскадах плоскокрыших городков. Это тот лепет, который в моменты страсти неизбежно приходит на уста взрослого мужчины, те детские уменьшительные слова, которые кажутся такими важными и значительными в опьяняющем полумраке комнаты.

Кто любит слишком страстно, те никогда не смогут найти оригинальных слов. Их слова, как аккомпанемент народной былины, под который могут заплетаться и танцевать строфы каких угодно легенд.

Но еще чаще картины ориенталистов бывают похожи на те традиционные формулы любезностей, с которыми обращаются ночью на улицах к проходящим женщинам. Неудивительно поэтому, что они видят в Востоке только подведенные глаза и нарумяненные губы.

Самый искренний и старый любовник Востока – это Динэ. В нем вся красота могучего темперамента и вся слабость слепой страсти. Никто так не чувствует Алжира и арабской жизни во всей ее интимности,[1] и в то же время мало

людей, настолько слепых к своей собственной картине. Динэ способен на всякие невоздержанности в области искусства. Он рисовал скрюченные пальцы, выдавливающие чьи-то глаза, обезглавленные трупы, проливал потоки крови и пурпурового лака и в то же время создавал такие обаятельные вещи, как «L'esclave d'Amour» – в Люксембургском музее.[2]

У него есть неприятность манеры: он хорошо рисует, но слишком вырисовывает, его картины расплываются в деталях, его персонажи видны всегда чересчур отчетливо. Но, в конце концов, это не очень портит общее впечатление, которое выигрывает, если отойти от картины.

Его пейзажи слабы, как и пейзажи других ориенталистов, но его люди полны удивительного очарования. Эта арабская девушка-ребенок с видом молодого зверька, с робкими прекрасными глазами и синеватой татуировкой на лбу; этот молодой араб с чуть пробивающейся бородой, мальчик, как родной брат, похожий на девушку, и седой старик-патриарх – эти лица почти всегда повторяются на его картинах, как бы они ни назывались. Но это повторение не уменьшает их прелести – их так же приятно встречать снова, как приятно в романе Бальзака встречать старых друзей, знакомых уже по другим романам.

Нужно быть холодным в своей любви, чтобы найти, действительно, красивые, верные и новые слова для ее описания.

Верно поэтому Коттэ – любовнику Бретани [3] – удалось сказать о чуждом ему Востоке такие значительные и важные слова, которые выделяют его из толпы других и делают его залу центром салона.

Восток Коттэ – это Константинополь, Смирна и Испания.[4] Испания для Франции всегда служила дверью Востока, первым шагом в галлюцинирующие пустыни Африки.

Для Коттэ ближе всего оказалась Испания. Константинополь и Смирна слишком радостны для его мрачных, грязноватых тонов. В их рисунках слишком много тонких арабесок, недоступных его кисти, отчетливо обрубающей силуэты вещей.

Но тоскливые пустыни, обожженные скалы, черные грозы, распускающие свое облачное крыло из-за плоского горизонта, глиняно-желтые воды Таго,[5] с обступившими их скалами, Аль-Кантарский мост, Толедо, венчающее гору короной из башен и соборов, и, наконец, Сеговия – эти аспекты понятны и даны Коттэ.

Из Аговийского собора [6] он создал мрачную симфонию, достойную сопоставления со знаменитой серией Руанских соборов Клода Монэ.[7]

Но Руанский собор у Монэ стройный, как застывшая музыка органа, весь залитый утренним светом и порывающийся кверху, как молитва св. Терезы, то висящий в закатном свете вечерней думой св. Франциска, весь трепещущий лепестками готических трав в плывучем зное полудня, Руанский собор – это многоголосая Осанна серафимов.

Сеговийский собор Коттэ, как колоссальный скелет мамонта, вставший над крышами бедных маленьких домов, сбившихся в кучу, точно стадо овец в порыве беспричинного страха, пишет ли он его в ясный вечер на фоне зеленого неба, или ранним утром, – он всегда кажется каким-то мрачным проклятием, грянувшим над землею. Во время же грозовых вечеров, когда собор черным силуэтом дыбится в небе или пламенеет в последнем луче заката на фоне иссиня-черной тучи, точно багровый факел, брошенный в вечную ночь, или прозрачится зелеными малахитами в лунных обманностях, в его линиях чудится что-то поистине сатаническое, трагическая ирония инквизиции, торжествующей над христианством.

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

ИЗБРАНИЕ КОРОЛЕВЫ ЦЕНТРАЛЬНОГО РЫНКА

Я имел честь быть представленным Иоанне Трупель, королеве Парижа. Ей было девятнадцать лет, и она была только что провозглашена королевой при громких кликах народа, осыпавшего ее цветами.

«Два черных глаза, девятнадцать лет на сердце, одна любовь и песня трепещет в моем горле»,[1] как поют итальянские девушки. В наше время королевам много приходится плакать, но это была самая счастливая из королев. Всё ее тело приподымалось от молодого счастья, щеки вспыхивали беглым румянцем, а рука сжимала жезл, украшенный цветами.

Она была дочерью мясника, как и подобает королеве Центрального рынка,[2] которой народная воля назначила быть представительницей Франции на карнавале в Милане, наследницей базошских королей,[3] пред которыми сам Людовик XI, встречаясь на улице, первый снимал шляпу.

В числе своих венценосных предшественников она могла гордиться именем поэта Клемана Маро, бывшего в свое время королем базошей.

Но она еще не привыкла к своей быстролетной власти и была очень смущена. Зато ее отец, старик Трупель, был вне себя от гордости и счастья:

– Моя дочь в прошлом году была Mademoiselle d'honneur* при королеве. Но когда королева отказалась ехать в Турин, потому что у нее не было ста франков на расходы, то моя дочь замещала ее. В этом году она поедет второй раз в Италию. Мою дочь встречали с такими овациями, конеч-

* фрейлина (*фр*)

но, не потому, что она моя дочь, но как представительницу Франции. Нужно быть совершенно слепым в политике, для того чтобы не видеть, что тут все дело шло о союзе двух родственных наций. Старик Лубэ недаром ездил в Италию. Сам архиепископ перед собором на площади приветствовал мою дочь. Я не говорю о себе; но я должен вам сказать, что это ведь я первый основал в Париже общество трубачей. Да! Еще во времена генерала Буланже.[4] Вы можете себе представить: в то время в Париже еще не было трубачей! Все трубачи, какие только есть теперь, созданы мной. А попробуйте-ка отрицать ту роль, которую мы сыграли во время франко-русского союза!!

«Ligue patriotique des trompettes de Paris»!* Что же рядом с этим какое-нибудь общество «Avenir de IV-me Arrondissement»** или «Lyre des Halles»?***

Избрание королевы совершалось под стеклянными сводами Центрального рынка. На перекрестке двух галерей была воздвигнута эстрада, обтянутая королевским пурпуром, и шесть кандидаток с трехцветными лентами через плечо сидели на ней.

Избирательная борьба велась ожесточенно. «Дамы рынка»[5], дебелые, здоровые, с широкими глотками, сотрясаясь от крика своими упругими телесами, точно молодые дельфины, вели кампанию за Иоанну Трупель.

Они не изменились нисколько с той поры, когда они допускались во время семейных торжеств королевской фамилией в галерею Версальского дворца «pour faire ses compliments au Roi».**** В семнадцатом веке они пользовались привилегией во время бесплатных представлений занимать королевскую ложу, Наполеон I допускал их в Тюильри, а Наполеон III после 2 декабря[6] устроил в честь их блестящий праздник.

– Голоса надо давать за Иоанну Трупель, потому что она сама с Центрального рынка. А остальные – это всё модистки

* «Патриотическая лига парижских трубачей» (*фр*).

** «Будущее 4-го района» (*фр*).

*** «Лира Рынка» (*фр*).

**** «обратиться с приветствиями к королю» (*фр*)

и работницы из других кварталов. Празднества устраивает общество «Возрождение центрального рынка», так как они приводят еще и других кандидатов, – объясняла мне толстая пуассардка,[7] пропитанная запахом рыбы и соли.

– Я сама была королевой четыре года назад, только на другом рынке. Каждый рынок выбирает свою королеву, а здесь на Центральном рынке выбирают королеву королев.

Вечером того же дня королева королев давала бал для своих подданных в кафе Эльдорадо[8] и принимала представителей парижской прессы. «Лига патриотов-трубачей», основанная отцом королевы, проявляла свои музыкальные таланты при полном экстазе публики.

На днях королева со своей свитой и со своими придворными дамами выезжает в Милан, чтобы принять участие в карнавале, а на Микарем[9] итальянская королева Vera Pia приедет отдать ей визит в Париж.

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

GALERIE DRUET. ВЫСТАВКА ШАРЛЯ ГЕРЕНА

Когда в 1831 году художественный критик Гюстав Планш писал в своем отчете о Салоне: «Неужели вы думаете, что если бы Рубенс или Ван-Дик вернулись на землю, то они не сумели бы воспользоваться французскими модами 1831 года?»[1], то, разумеется, он думал, что высказывает мысль очень смелую и парадоксальную, и никак не предполагал, что через семьдесят лет эти же самые моды тридцатых годов, которые казались такими подозрительными и неестественными современным ему художникам, станут как раз излюбленным стилем живописцев начала двадцатого века. За эти семьдесят лет широкие юбки, соломенные шляпы с широкими полями и большими цветами, изогнутые цилиндры и сюртуки с высокой и узкой талией успели подернуться патиной времени и приобрести то трогательное, что нас влечет к минувшим эпохам. Шарль Герен, завороженный вековыми аллеями Люксембургского сада, под которыми одно за другим прошли все поколения парижских поэтов и художников, населил их старинными портретами молодых девушек со всей неподвижной строгостью их поз, безмятежно-ясной молодостью нежных овальных лиц, и одел их в белесовато-тусклую дымку старых гобленов. Из этих элементов он создал свой небольшой круг живописи: условный и изящный, за который был прозван художественной критикой «Капустным Ватто».[2]

На его картинах шелестит шелк, спадаются складки юбок широкими пятнами, чинно гуляют или сидят молодые девицы в белых широких шляпках, зацветают старые каштаны, клубясь неподвижными массами тусклой зелени, проходят кавалеры с высокими воротниками и в цилиндрах,

стоят тонконогие собачки, подняв переднюю лапку, а на заднем плане всегда видны старинные балюстрады, массивные каменные вазы и просторные лестницы Люксембургского сада.

На настоящей выставке Шарля Герена, открытой в Galerie Druet на Rue Faubourg St. Honore,[3] находится пятьдесят полотен.

Каждое из них очень интересно в своих деталях, но в целом все они настолько подчинены одному стилю, что становятся однообразными и манерными. Художник совсем молодой и талантливый – Шарль Герен внушает опасения за судьбу своего таланта. Он кажется предназначенным повторить судьбу очень многих талантливых, которые, раз достигнув известности и значения в одной области, на всю жизнь оставались скованы своей славой и их успех бывал для них величайшим несчастием. Уже теперь, достигнув совершенства во многом, он производит впечатление человека, который перестал искать.

За несколько дней до выставки Герена в галерее Дрюэ закрылась выставка покойной художницы Берты Моризо[4] – друга и соратника первых импрессионистов. Это была выставка всего нескольких картин и этюдов, до сих пор малоизвестных публике.[5] По своим тонам, меловым и белесоватым, Герен несколько напоминает m-me Моризо, но эта художница, с такой женственной грацией писавшая портреты молодых девушек, обладала чисто мужской энергией исполнения, которой совершенно нет у Герена. Она наносила полотну удары решительные и тонкие, как удары бритвой, и ее картины, издали похожие на слабые акварели, вблизи обнаруживали иглистое строение кристалла.

Вообще маленькая галерея Дрюэ в этом году стала центром самых интересных выставок. Сквозь нее прошли выставки итальянских этюдов Мориса Дени,[6] выставки Синьяка, Шарля Лакоста,[7] Берты Моризо и теперь Герена. Она переместила художественный интерес с традиционной Rue Laffite[8] на окраине Елисейских полей и завладела всеми молодыми мастерами, не находившими себе приюта у Дюран-Рюэля, Валлана [9] и Бернхейма.

ТЕАТР «L'ŒUVRE»

Театр «L'Œuvre» в настоящее время дает серию своих представлений, представляющих гастроли Сюзанн Дейре.[1]

Как всегда, он помещается в зале «Nouveau Théâtre», составляющем нераздельное с «Grand Casino de Paris».[2] Эти два театра, обладающие одной кассой и одним входом, напоминают трагическую историю сиамских близнецов, рассказанную Марком Твеном.[3]

Билли обладает игривым характером, любит веселых женщин, не прочь кутнуть и здорово выпить, а Том очень серьезен, любит религиозную музыку, занимается наукой, принадлежит обществу трезвости, а в то же время осужден проводить время в обществе «этих дам», и, так как они оба обладают одним желудком, а у Тома более слабая голова, чем у Билли, то когда Билли выпьет, то пьяным оказывается Том. Во время войны за освобождение они принадлежат к враждебным армиям и в первом же сражении взяли друг друга в плен. Военный совет был поставлен в тупик таким событием, но в конце концов решил произвести обмен пленных.

В то время как в «Casino de Paris» поют легкомысленные куплеты, кувыркаются акробаты, показываются «пластические позы», дают представления ученые собаки, блистает «Feminissima» – Стеро, а за отдельными столиками знатные иностранцы «делают бомбу»,[4] рядом в зале «Nouveau Théâtre» Люнье-По проповедует невежественным парижанам Ибсена, Д'Аннунцио, Верхарна, Колонн дает свои концерты по воскресеньям, «Théâtre Latine» ставит неизвестных португальцев, испанцев и итальянцев, а в таинственную тишину серьезного театра, сквозь тяжелые ткани занавесок врываются красные языки шансонетки и пляшущие взвизги скрипок. А так как оба театра обладают одним желудком, то в антрак-

тах строгие эстеты «Nouveau Théâtre»'а смешиваются с веселой компанией «Casino de Paris».

Уже в течение многих лет Люнье-По ведет в Париже проповедь северного театра, главным образом, Ибссна. Но в этой проповеди гораздо больше добрых намерений, чем истинного таланта. Театр «L'Œuvre» представляет интерес скорее теоретический, чем непосредственное художественное наслаждение.

Французский театр представляет организм настолько сложный, старый и сильный, что вводить новые элементы в него нельзя безнаказанно. Канонические формы драмы и приемы ее исполнителей слились настолько в одно органически целое, что нельзя отделить одно от другого и нельзя заставить французского среднего актера играть хорошо вещи, чуждые его духу и его привычкам. В северных пьесах на подмостках парижского театра чувствуется резкая дисгармония.

Парижский театр – растение, которое еще можно с большими предосторожностями пересадить на почву другого города, но вырастить на нем чужеземные плоды невозможно.

Даже Д'Аннунцио звучит в Париже так же дико, как и Ибсен.

Каждый национальный театр вырабатывает в себе известную стилизацию, сквозь которую он проводит жизненные явления. Стилизация французского театра – известная приподнятость жеста, певучесть декламации – была в свое время заимствована театрами других наций и там стала ложно-классической манерой, против которой совершенно справедливо началась и совершилась эстетическая реакция, но во Франции эта манера, такая чуждая и враждебная нам в настоящее время, продолжала развиваться медленно и органически и представляет из себя очень строгое и последовательное отвлечение жизни, вполне обусловленное и осмысленное и самим характером французского языка и произношения.

Но, когда реторике французской приходится сталкиваться с реторикой чуждой – в одно и то же время и более простой, и более изысканной, как реторика Д'Аннунцио, получаются неизбежные и мучительные диссонансы.

«La Fille de Jorio» спасается только бесподобной игрой Сюзанн Дейре:[5] эта артистка, молодая и смелая, готовится сменить стареющую Режан и вечно молодеющую Сару.[6] Она некрасива. Некрасива той «не красотой», в которой таятся возможности какой угодно красоты. Ее красота вспыхивает быстрыми зарницами, пробегает по ее лицу отблесками заката. Ее счастье в том, что в ее лице нет той красоты, неподвижной и законоположительной, которая кладет свою печать на каждое перевоплощение. Ее лицо – облачное небо, на котором могут играть какие угодно зори чувства. Теперь она была смуглой абруццкой девушкой, от которой веяло загаром хлебных полей. Ее босые ноги ступали твердо всей ступней, в линии широкого рта была решимость любви, а вся ее эластичная маленькая фигура была проникнута законченной грацией работницы. Среди приподнятых фигур и голосов других актеров она была в обычный человеческий рост, простая и потрясающая.

Через несколько дней она выступает в расиновой «Федре»[7] – это пробный камень, неизбежный для французских великих артисток.

«LA MASSIÈRE». COMÉDIE DE JULES LEMAÎTRE

Такой тонкий театральный критик и такой ценитель литературы, как Жюль Лемэтр, не может написать плохой театральной пьесы. Он слишком чувствителен к тому, что может оказаться недостатком. Совершенства он хочет достичь «системой исключения» – исключения из своего произведения всего, что он чувствует слабым. Прием этот совершенно «антисептический» со всеми достоинствами и недостатками антисептики. Микробы вредные истребляются одновременно с микробами полезными.

Байрон говорил: «Единственный недостаток моей жены в том, что в ней нет ни одного недостатка».[1] Пьеса Лемэтра обладает этим же единственным недостатком лэди Байрон.

При отсутствии недостатков у нее нет ни одного крупного достоинства, но она вполне приспособлена для того, чтобы быть разыгранной хорошо, и играют ее действительно великолепно. Это одна из тех парижских пьес, которые с неподражаемою ловкостью бывают сшиты как раз по фигуре актера. Роль старика Марэза, знаменитого художника, революционера и бойца, но теперь, под влиянием жены и расслабляющего материального успеха, ставящего свою кандидатуру в институт, так безукоризненно сидит на Гитри, точно это не платье, сделанное на заказ, а настоящая человеческая кожа.

Марэз, суровый и чувствительный, знаменитый и застенчивый, ребячливый и наивный, несмотря на свои седины, Марэз, стремящийся скрыть свою сантиментальную привязанность к массьерше[2] своей академии m-lle Жюльет за старческой ворчливостью, составляет основу всей пьесы и придает ей единство и цельность.

Бедный Марэз: с одной стороны, сын со всей бестактностью юношеского идеализма упрекает его за то, что он

соглашается баллотироваться в институт, а с другой стороны, его жена не без основания подозревает его в том, что он влюблен в m-lle Жюльет.

Он ей напрасно доказывает, что это только привязанность профессора к своей лучшей ученице, что он к ней чувствует исключительно уважение, что когда после адреса, прочитанного ему его ученицами, он их по-отечески перецеловал всех, то единственно m-lle Жюльет он не решился поцеловать.[3]

– Ах, мой бедный друг! Я и не подозревала, что это зашло так далеко, – отвечает жена.[4]

А к довершению несчастий его сын Жак объявляет родителям, что он хочет жениться на m-lle Жюльет.[5]

После семейной бури всё кончается благополучно. Жак женится на m-lle Жюльет, а Марэз избирается членом института.

Из всех действующих лиц только одна фигура m-lle Жюльет таит в себе какое-то внутреннее недоразумение.

Автор задумал ее безо всяких претензий – фигурку-жанр Мюрже-Шарпантье – добродетельную Мими Пенсон,[6] содержащую свою бедную мать и малолетнего брата своими уроками и копиями с картин. Но когда из этого старомодного и сантиментального ситцевого платьица выглядывает диаболическое лицо m-lle Брандэс,[7] и когда наивные слова произносятся губами, на которых написано горькое познание жизни, когда в каждой нотке голоса звучит переутонченность и ложь артистической парижанки, то необоснованные подозрения m-me Марэз против «этой женщины» начинают казаться очень основательными. Маленькое и безукоризненное пустое место, созданное Жюлем Лемэтром, m-lle Брандэс слишком наполнила своим содержанием. Ситцевое платье Мими Пенсон ей не по плечу, всё равно от каждого ее жеста шелестит шелк, дрожит бриллиант и шуршат дорогие кружева.

ПАРИЖСКИЙ КАРНАВАЛ

В древнееврейском языке есть слово, странно созвучное со словом «карнавал». Это слово «Kern-Abal», что значит лик безумия – искажение человеческого лица, понятие, имеющее значение жуткое, граничащее почти с проклятием. Было ли это грозное речение действительно прообразом имени Карнавала, было ли это просто окаменевшим ругательством, которое подобрало пляшущее безумие и стало размахивать им, как побрякушкой, но в этом созвучии таится жуткий и таинственный смысл.

В эти два дня в году: в «Mardi gras»[1] и в «Mi-Carême»[2], когда на улицах Парижа выпадает разноцветный снег и пыль стоит над Большими бульварами[3] от бросаемых конфетти, глаз опьяняется перекрестным блеском встречных глаз, тело бьется, сжатое густым потоком других человеческих тел, и воздух полон разгоряченным дыханием, улыбками и человеческим потом, и весенние соки тела пьянят душу и требуют исхода в разгуле оргии, и исторический разлад европейского духа между юдаизмом и эллинством каждый раз вспыхивает снова. Весеннее пробуждение творческих сил, дионисическая оргия, как Гамлет, надевает маску безумия, как Брут, представляется слабоумной, как Солон, имитирует сумасшествие и пляшет на площади, чтобы спеть отчаявшимся Афинам песню об освобождении Саламина.[4]

«Kern-Abal» стало одним из имен многоликого Диониса.

Те, кто надевал маску, становились воплощением бога, потому что маска, закрывая лицо, анестезирует стыд нашей индивидуальности. Служение этому весеннему богу совершается танцами и смехом.

Но с каждым годом юдаистический ригоризм современной Европы всё больше и больше накладывает свою руку на карнавальные таинства Диониса, частью в виде полицейских

распоряжений, но еще больше самим ослаблением духа радости, который постепенно исчезает в европейской толпе.

Карнавала в точном смысле уж нет в Париже. Маски надеваются всё реже и реже, маскарадные костюмы можно видеть только на детях, которые всегда дольше взрослых остаются верны умершим богам, народные процессии прекратились, серпантин запрещен полицией, так как он портит деревья, остаются только конфетти – разноцветные горсти бумажек, которые можно бросить в лицо первого встречного, не имея предварительно чести быть ему представленным. К этому свелась власть великого бога, который прикосновением тирса имел силу освобождать людей на мгновение от бремени их индивидуальности.

Последними язычниками, конечно, как всегда, остаются художники. Вместо традиционной народной процессии «Bœuf gras»,[5] которая не состоялась в этом году, монмартрские карикатуристы устроили историческое шествие в тяжелой колымаге 1830 года и в костюмах той эпохи. Это та самая группа художников, которая в прошлом году устраивала бал Монье, а раньше бал Гаварни, на которых все были наряжены и загримированы героями этих рисовальщиков.

В этом году они обещают дать бал в честь Калло.

Они все здесь были в этом старинном дилижансе, в котором Монмартр спустился со своего холма и проехал по низменностям Парижа: Леандр, загримированный Вьебуа, Луи Морж – студентом тридцатых годов, Жорж Рэдон – мирлифором,[6] Пэншор – почтальоном Амьенской почты, Лерюше, Миранда и т. д.

Вечером хлынул проливной дождь и превратил пушистый слой конфетти, на четверть покрывавший парижские улицы, в густую вязкую грязь, в которой вязли ноги. Мокрые лица хранили грязные следы растаявших масок, от толпы пахло мокрым сукном, маскарадные костюмы висели грязными тряпками. А когда продавцы газет с вечерними телеграммами ринулись в толпу, выкрикая: «Поражение под Мукденом!! Сорок тысяч убитых!!»[7], то можно было видеть, как люди в проволочных белых масках, с широко расстав-

ленными и глядящими в разные стороны рыбьими глазами, вырывали газетные листы и, подбежав к фонарю или освещенному окну магазина, с жадной дрожью глотали кровавые телеграммы, являя своим видом истинный «Лик безумия» — «Kern-Abal».

В субботу той же карнавальной недели состоялся обычный бал, ежегодно устраиваемый академией Жульяна.[8] Это другое лицо дионисических мистерий современного Парижа, эзотерическая сторона Керн-Абаля, раскрываемая для немногих посвященных. По своему характеру он очень приближается к балу des Quat'z-arts,[9] с той только разницей, что, нося характер частный, он менее подвержен надзору и стеснению со стороны полиции нравов. Поэтому истинный характер современного человеческого лица сказывается на нем, может быть, яснее, чем на бале «Quat'z-arts».

Маска условностей, много столетий нараставшая на человеческом лице, сбрасывается на несколько часов. Концентрические фарандолы [10] гирляндами полуобнаженных тел обвивают залу, все временное и принятое сгорает в огне танца, художники раздевают натурщиц и с торжеством, при общих аплодисментах, проносят их по залу над толпой, как тонкие, белые, торжествующие цветы.

В оргийных плясках, как во многих священных и религиозных обрядах, в основе заложена гигиеническая предосторожность — сделать явным и священным то, что иначе станет скрытым и греховным. Закрывая предохранительные клапаны освященных веками народных традиций, Европа своим лицемерием готовит себе неизлечимые болезни, делает болезнью то, что было раньше избытком здоровья.

ОБОЗРЕНИЯ

Несколько лет тому назад Поль Адан, говоря об упадке театра в Париже, отмечал то, что всё, что есть интересного, живого и талантливого, теперь сосредоточивается в кафе-концертах, и что театральным критикам давно надо обратить внимание на эту область. Если оперетка была типичным жанром театра времен Второй империи, то для Третьей республики жанром настолько же характерным являются кафе-концертные «обозрения», сопровождаемые балетами и пением.

Упадок уличных процессий и парадных празднеств внутренно связан с этим расцветом. Карнавала больше нет, публичные балы теряют весь свой блеск, сохраняясь только в тесных кругах художников, «обозрения» же вбирают в себя все живые струи смеха и пластической красоты. В самом характере нации, очевидно, происходит важный перелом: латинский юг постепенно умирает во французах – у них исчезает потребность принимать личное участие в игре – они начинают довольствоваться ее созерцанием.

Увлекающий гипнотизм зрелища падает, но пышность и изысканность его возрастают. Французы стали северянами, они научились веселиться одним наблюдением изображаемого веселья. Не подчиненные никаким правилам и традициям, «обозрения» стали самым нервным, а иногда и самым художественным зрелищем парижанина.

Развиваясь без всякой последовательности и смешивая пластические обнаженности тела с политическими памфлетами – два средства, неотразимо действующие на толпу, они соединяют в себе все возможности сцены, все формы народных уличных процессий и старинные традиции труверов.

Теперешнее «обозрение» Folies-Bergère[1] пользуется с престижитаторской ловкостью синематографом, так искусно смешивая сцены фотографические со сценами действительными, что момент перехода становится неуловим, иллюзия автомобильной гонки с самыми невероятными и комическими препятствиями делается абсолютной. Сцена социалистического митинга, где оратор говорит «о мире» перед большим залом рабочих, и эта толпа, которая неожиданно и мгновенно меняет свое лицо, представляются какою-то пародией на бред Ганнеле,[2] написанной Октавом Мирбо.

Курьезна картина парижской улицы, взятая из подземелья городской железной дороги «Metropolitain», откуда видны только одни ноги проходящих.

И среди этих номеров, остроумных и ловко поставленных, в «обозрении» прорываются иногда трагические ноты.

Лакеи выносят на сцену маленькие игрушечные декорации – детскую кушетку, камин и окно с занавеской – и ставят их полукругом.

Выходит девочка лет восьми в длинном белом пенюаре. У ней совсем детское, слегка японское лицо, с черными глазами, наполняющими продолговатость век. Кожа почти прозрачная, синие жилки на висках и очень темные, немного влажные, точно больные волосы. Она немного кашляет грудным надорванным кашлем, недетским жестом прижимает к груди худенькие, прозрачные руки, чуть-чуть темные среди белых кружев, и звенящим, гибким голосом начинает последний монолог Маргариты Готье.[3] Итальянская речь, звучная и вкрадчивая, детский голос и недетская горечь в его оттенках, – эта маленькая фигурка со смертельно бледным лицом среди этих шутовских декораций и больших фигур других актеров, стоящих на сцене, производит впечатление потрясающее. В программе обозначено: «La petite comtesse Milani»* представит Элеонору Дузе. Ни о какой пародии здесь не могло быть и речи. На сцене была маленькая гениальная артистка, которая играла с такой силой, искренностью, с какими,

* «Маленькая графиня Милани» (*фр.*)

вероятно, играла и сама Дузе, когда она маленькой девочкой выступила на подмостках деревенских балаганов.

В Испании иногда можно встретить целые труппы, составленные из детей от 8 до 14 лет, и те, кому удалось их видеть, говорят, что они никогда не видели лучшего исполнения классических трагедий. Из этих детей редко кто доживает до 16 лет.

СМЕРТЬ ЖЮЛЯ ВЕРНА

Вечерние газеты принесли весть о смерти Жюля Верна. Он умер 77-ми лет от роду, не переставая писать до последней минуты. Для нас, для наших отцов, для наших дедов, для всех европейцев, родившихся во второй половине прошлого века, это был писатель мирового значения. Даже больше, потому что он был уже не писателем, а психологическим моментом в жизни каждого из нас. Слово «Жюль Верн» перестало быть именем собственным, оно стало именем нарицательным, стало именем детской болезни, через которую, как сквозь корь, проходит каждый городской ребенок. Этот провинциал и домосед, пятьдесят лет никуда не выезжавший из своего мирного и захолустного Амьена,[1] был, конечно, величайшим путешественником девятнадцатого века. Этот уравновешенный буржуа, с добрыми синими глазами, бывший в своей частной жизни образцом педантической аккуратности и пунктуальности, таил в глубине своей души буйный темперамент конквистадора, не нашедший своего воплощения <в> реальной жизни. Но зато он, не покидавший никогда своего домашнего угла, носил весь земной шар внутри своего черепа и проехал его вдоль, поперек и насквозь.

Когда-то молодым адвокатом он приехал в Париж делать себе карьеру, написал вместе с Дюма-сыном маленькую пьесу в стихах,[2] имевшую успех, получил, благодаря ей, место секретаря лирического театра,[3] завязал литературные знакомства и начал печатать в детском журнале «Musée des familles» фантастические рассказы на научной подкладке,[4] навеянные Эдгаром По. Из них был замечен публикой один – «Драма в воздухе», рассказ о сумасшедшем на воздушном шаре, который хочет убить своего спутника.

Заметив успех этого жанра, Жюль Верн начал большой роман «Пять недель на аэростате», который имел успех осле-

пительный.[5] В опьянении славы Жюль Верн собирался начать целый ряд социальных обличительных романов в стиле Бальзака, но издатель Гетцель удержал его от этого.

«Игрою ли случая или указанием вашего собственного таланта, вы открыли новый род литературы, – сказал он ему, – «не уклоняйтесь в стороны. Разрабатывайте эту область, и вы завоюете богатство и славу. Итак, решено? Вы мне будете давать два романа в год, и мы завтра же подпишем условие».[6]

Жорж Занд тоже поощряла его работать в этом направлении и, между прочим, дала ему идею его романа «20000 лье под водою».[7]

Когда через несколько лет к Жюль Верну пришла слава, а вместе с ней и миллионы, то он сделал единственную попытку реального осуществления своих путешествий: он купил яхту и в течение одного лета плавал по Ламаншу без особенных приключений.[8] После он вернулся в Амьен и больше уже никогда не выезжал оттуда, даже в Париж.

Он ежегодно писал два романа для Гетцеля, ни разу не нарушив своего договора, заседал ежедневно от 2 до 4 в городской ратуше в качестве муниципального советника города Амьена, обдумывая во время заседаний перипетии своих романов, пользовался благоговейным уважением со стороны своих сограждан, поражал их своей пунктуальностью, так что по нем, как некогда по Канту, обитатели Rue Charles Dubois проверяли свои часы, был одной из почетных достопримечательностей Амьена наравне с полотнами Пювис де Шаваня и башнями Амьенского собора, получал ежедневно десятки благодарственных писем от молодежи всего земного шара и за семьдесят семь лет своей жизни написал девяносто романов.

Культурное значение Жюля Верна для психологии человека девятнадцатого века неизмеримо. Для людей, закованных в камни города и не привыкших еще к своим цепям, он сыграл роль предохранительного клапана, он перевел в мир фантазии и грезы добрую половину той органической активности и жажды приключений, которую носят в себе все

молодые существа, и этим немало содействовал духовному уравнению европейского мещанства, которое пошло теперь вперед такими гигантскими шагами.

Во многих европейских открытиях и изобретениях он являлся пророком, опережавшим своим рассказом на несколько мгновений самое совершение и осуществление их.

Но предвидения его почти все относятся только к одной области – к той, которая особенно характерна для изобретений XIX века, к области усовершенствований путей сообщения.

Он интересовался только физическим преодолением пространства, что отчасти может объяснить его слепоту в других областях, например, то, что он не предвидел изобретения телефона или фонографа.[9]

Он никогда не подходил к разрешению проблемы времени и тем возможностям, которые раскрываются в этой области, как это сделал его преемник Уэльс.[10] Тут уже начинается область тех приключений, которые совершаются в душе человека, а не вне его. Жюль Верн не был психологом. Он давал очень художественные и характерные человеческие марионетки. Стоит только вспомнить Паганеля, Филеаса Фогга, Паспарту, Мишеля Ардана, Сервадака, Строгова, Гаттераса, капитана Немо...[11] Но эти марионетки, несмотря на всю их индивидуализацию и жизненность, которая их сделала литературными схемами в своем роде, никогда не жили у него настоящей человеческой жизнью. Это всегда были и для него, и для его читателей только теми маленькими куколками, в которых дети представляют самих себя, заставляя их путешествовать между складок одеяла и по подушкам, лежащим на кровати.

ВЕРНИСАЖ САЛОНА НЕЗАВИСИМЫХ

Этот день открытия Салона Независимых, ранний весенний день, всегда немного мокрый, немного солнечный день, в который листья еще не распустились, но почки уже налились, является всегда гранью, датой в артистическом мире Парижа.

Здесь бывает весь Париж. Не тот «весь Париж», о котором пишут в кавычках, Париж модный и блестящий, Париж салонов, снобов, эстетов-любителей, но настоящий весь артистический Париж, тот Париж, который ютится по мастерским и мансардам, который ищет, работает, учится, который презирает правительственное покровительство больших салонов, который пишет своим девизом «Pas de jury, pas des recompenses!»*.

Здесь выставляют все: и те, кто совсем не умеет рисовать, и те, кто учится рисовать, и те, которые ушли слишком далеко для того, чтобы быть принятыми академическими жюри больших салонов.

В этот день встречаешь всех своих знакомых, встречаешь те лица, которые можно видеть при дневном свете только в этот день. Фигуры длинноволосые, длиннобородые, в необъятных бархатных шароварах, с широкими черными бортами, в остроконечных широкополых шляпах, вылезают в этот день из своих монмартрских и монпарнасских берлог, в которых еще длится мгновение романтизма тридцатых годов, как в некоторых крепко замкнутых отелях Rue de Bourgogne еще не кончилось царствование Людовика XVI.

И среди этой толпы, с трудом движущейся в пыльном воздухе стеклянных оранжерей, в которых Независимые устраивают свою выставку, под безжалостным ослепительным

---

* Ни жюри, ни наград (*фр.*).

светом, обличающим каждую черноту в картине, мелькают иногда лица знаменитостей, законченные и отлитые в глазу, как сталактитовые кристаллы, десятками виденных портретов и фотографических карточек.

Октав Мирбо со своим грубым и сильным лицом, точно вырезанным из корня старого дерева, со своим тяжелым и неприятным взглядом, – лицом, на котором написано усталое и презрительное знание всех позорных тайн жизни. От его фигуры веет силой, но в глазах написана поблеклость старости.[1] Его волосы редки и приглажены набок. Пальцы его мускулисты и грубы. Такими пальцами можно задушить человека, это пальцы «честного палача». Насколько наружность Мирбо соответствует его литературному облику, настолько же лицо Мэтерлинка не похоже на его произведения.[2]

Это – высокий человек с гладким и невинным лицом московского купчика. Именно у московских купеческих сыновей, сильно покучивающих, есть то соединение помятости и чего-то телячьего в глазах. Лицо у него моложавое и сероватость в волосах. Вся фигура немного в стиле С.П. Дягилева.

Приземистая, мускулистая фигура Родэна, с белоснежной бородой патриарха и упрямым, закручивающимся лбом микель-анджеловского Моисея,[3] производит такое впечатление мощи и энергии, что кажется, что он сам себя высек из камня. По крайней мере, никто из современных скульпторов не мог бы создать подобную фигуру.

Иногда там можно встретить и Верхарна,[4] никогда и нигде не показывающегося в Париже. Он скромно и робко бродит между толпой, редко кем узнанный, в своем потертом длинном гороховом пальто, вглядываясь в картины голубыми, выцветшими, старческими глазами. Его длинный нос, мягкий и длинный висячий ус, трагическая морщина на лбу, имеющая форму распростертых крыльев летящей чайки, его длинные, тонкие, сухие и очень белые руки производят впечатление чего-то очень интимного, совсем не парижского. Такие бывают в больших семьях старые родственники, одинокие и добрые, которые привозят детям много игрушек.

Одилон Рэдон, с приплюснутой большой головой седой камбалы, ходит по выставке маленькими и неуверенными

шагами человека, редко выходящего из своей комнаты, пожимает руки своим друзьям и, останавливаясь перед самым невозможными картинами, добродушно твердит: «Всё хорошо... Всё хорошо... Это мой любимый день в году».

Его окружают: Вюийар, с благородным лысым черепом, тонкими ноздрями и волнистой бородой; Серюзье в дорожном плаще, с загорелым лицом, обвеянным морскими ветрами и обожженным весенним солнцем; Морис Дени, маленький, строго очерченный, с точно обрубленной прической и бородой; Лакост – смуглый и курчавый южанин.

Из поэтов выделяется тонкая и стройная фигура Анри де Ренье, парижанина с головы до ног, с бледным аристократическим лицом, с моноклем, русыми усами, безукоризненным цилиндром и свободно спадающим модным пальто.

Поль Фор – нервный, с черными усами, похожий на испанца, порывистой манерой говорить, точно выбрасывая слова, напоминающий Бальмонта.

И, наконец, Англада, с благодушной и величественной головой молодого Зевса.

Вся эта толпа, целый музей поразительных лиц и силуэтов, от 3 до 6-ти бродит по накаленным солнцем оранжереям, пожимают друг другу руки, обмениваются приветствиями. Но картин в этот день не смотрят. Это день встреч и свиданий.

САЛОН НЕЗАВИСИМЫХ

ВАН-ГОГ

Центр Салона Независимых представляет, конечно, выставка сорока пяти полотен Ван-Гога. Пятнадцать лет прошло со смерти этого гениального и полусумасшедшего колориста; безумно смелые попытки новых сочетаний тонов, совершенные им, стали общим достоянием; время провело своим пыльным крылом по его пылающим краскам, умеряя их революционные крики, и все-таки, когда снова призваны на посмертный смотр эти сорок пять полотен из замкнутых сокровищниц его одиноких ценителей, то эти краски, эти линии поражают своей страстностью, своей непримиренностью, точно это куски живого мяса, вырезанные из еще трепещущего тела.

Это почти что так и есть. Здесь находится знаменитый собственноручный портрет Ван-Гога с отрезанным ухом.[1] Это было в Арле. Ван-Гог работал с остервенением и в каждом письме звал к себе Гогэна из Бретани. Гогэн приехал. Они поселились в одной комнате и работали вместе, как два слона, регулярно, без отдыху, без передышки, делая по два этюда в день, ни о чем друг с другом не говоря, ни о чем не думая, кроме красок. Письма, которые Ван-Гог писал в это время своему брату в Париж, полны исключительно переименованием красок и описанием тех этюдов, которые он пишет. Эти письма, опубликованные вскоре после его смерти Эмилем Бернаром в «Mercure de France»,[2] представляют почти единственный в своем роде памятник, вводящий в самые интимные тайники живописной техники.

В это время мозг его начал уже мешаться. Однажды, когда Гогэн ушел на работу, он отрезал себе бритвой до самого корня правое ухо и отнес его в полицейский комиссариат.[3]

Гогэн застал его перед зеркалом с повязкой вокруг головы пишущим свой портрет.[4]

Этот портрет человека с бледно-желтым бескровным лицом, жалкими бесцветными глазами, в синей шапке с черным мехом, в темно-зеленой куртке, на светло-зеленом фоне голой стены, к которой приколот красноватый японский эстамп, а сбоку видно деревянное окно, находится теперь на выставке независимых. Через несколько дней Ван-Гог сам отправился в лечебницу для душевнобольных и попросил, чтобы его заперли. Он был тих и кроток и писал трогательные письма Гогэну: «Приезжай сюда. Тебя здесь тоже вылечат».[5]

После он выздоровел и вышел из сумасшедшего дома.

Смерть его была так же угрюма и безрадостна, как вся жизнь. Он вышел на этюды с холстами, с ящиком красок, но по дороге достал револьвер и выстрелил себе в грудь. Он не упал, но дошел до первого кафе, сел на табурет посреди комнаты и послал за доктором. Тогда только заметили около него лужу крови.

«И это сорвалось? (Bucore une foi raté?)», – спросил он со злобной иронией. Когда врач сказал ему, что он безнадежен, он спросил табаку, набил трубку и, сидя, согнувшись, на табурете, долго и тяжело затягивался, пока не упал мертвый, не произнося больше ни слова.[6]

Во всех его произведениях виден этот безнадежно четкий взгляд на жизнь. С отчаянием, но без страха он смотрит ей в глаза прямо в упор и видит все отвратительное безобразие внешний форм, окружающее его. Он с каким-то злобным удовольствием пишет бессмысленные лица и ожиревшие фигуры толстых баб, голландского почтальона [7] с пышной бородой, завивающейся кольцами, в синей форменной фуражке и в синем мундире с медным пуговицами на зеленом фоне, испещренном ироническими полевыми цветочками. С такой же холодной злобой он вглядывается в свое собственное лицо, в свои собственные больные глаза и ловит в них первые тени надвигающегося безумия.

Исхода из этих безобразных линий, из этих отвратительных форм он ищет в ослепительном безумии красок. Иногда кажется, что он ударяет одну краску об другую, точно медные

литавры, высекает искры ударами своей кисти и пляшет, как дикарь, перед раздутым им пламенем.

Было два цвета, которые волновали его до исступления: это желтый, ярко-желтый, чистый хром, цвет подсолнечников, которых он обожал, но не за их форму, как Оскар Уайльд, а только за яркость и чистоту их цвета, бирюзово-зеленый – vert veronese, только еще холоднее, такой оттенок есть у светло-зеленого кобальта, который он по всем вероятиям и употреблял. Этот зеленый цвет он употребляет всегда в фонах, должно быть, как предельный из холодных тонов, чтобы дать при посредстве него красноватую теплоту своим желтым.

И если желтый цвет – его радость, его восторг, его победная пляска, то зеленый – его нарастающее безумие.

В Салоне есть одна картина, от которой веет кошмарами сумасшедших ночей.[8] Это угол узкого бесконечно высокого тюремного двора, вымощенного серыми плитами. И между двух сходящихся стен, сложенных из однотонных, четвероугольных камней, как в колодце, движется круг арестантов, ступая в такт тяжелыми ногами с ритмичностью и безумной бессмысленностью машины. И как ни странно, в этом Ван-Гог опять совпадает с Оскаром Уайльдом в «Балладе Ридинской тюрьмы».[9]

Только тот бред, который преследовал Уайльда два года его тюрьмы, для Ван-Гога длился всю жизнь, потому что весь мир образов, вонзавшихся в воспаленные глаза Ван-Гога, был однообразной прогулкой арестантов по двору Ридинской тюрьмы...

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

ВЫСТАВКА У ЖОРЖА ПТИ
Société Nouvelle des peintres et des sculpteurs

Перед началом больших салонов в галерее Жоржа Пти обыкновенно открывается выставка «Société Nouvelle des peintres et des sculpteurs»,[1] выставка немногих избранных мастеров, составляющих основу Национального Салона,[2] называемого еще до сих пор по старой памяти Салоном Марсова поля. Их здесь немного – всего двадцать пять человек; они в своем кругу, и по этой выставке легче следить за постепенным изменением их художественного лица. Впрочем, меняются они очень мало, так как все они нашли уже свою окончательную маску, свой собственный стиль, свой характерный почерк. Все эти двадцать пять человек – мастера очень парижские, но из них французов очень мало. Парижское искусство делается иностранцами. Это вполне естественно. Париж всегда выбирал все жизненные соки из провинции, и та роль, которую играют иностранцы в Париже, доказывает то, что все европейские страны больше чем когда-либо стали теперь художественными провинциями Парижа. Когда в прошлом году группе художников с националистическими тенденциями пришла в голову несчастная мысль устроить Салон исключительно французских художников, то салон этот представил зрелище очень жалкое.[3] То, что происходит в живописи, то же происходит и в литературе, несмотря на то, что язык представляет орудие несравненно более хрупкое, органическое, с неизмеримо большим трудом поддающееся власти иноземца, чем безличные и покорные масляные краски.

Пять лет тому назад на конгрессе поэтов, когда молодое поколение подводило итоги движению символистов, был

прочитан длинный обвинительный лист, в котором доказывалось, что движение символизма и «свободного стиха» было создано не французами, а иностранцами.[4] Там указывалось, что Мореас по происхождению грек, что Верхарн и Мэтерлинк – фламандцы, что Ренэ Гиль – бельгиец и так далее.

Составитель этого доклада обличал символизм в том, что он не был национальным французским движением. И он был прав потому, что действительно это было искусство Парижа, а не Франции. Раньше Париж был мозгом Франции и высасывал только из Франции ее самые драгоценные соки. Для Европы он был только законодателем мысли. Теперь эта внешняя диктатура Парижа, может быть, даже ослабела, но зато зародилась та внутренняя органическая связь, которая грозит так же обескровить Европу, как раньше была обескровлена им одна Франция.

Так, просматривая список членов этого маленького салона, составленного исключительно из общепризнанных мастеров современного Парижа, мы находим иностранцев: Бёртсона, Сулоагу, Бровгинга, Клоса, Кондера, Гея, Лагандару, Сиданера, Мёнье, Таулоу;[5] из французов же остаются Родэн, Латуш, Симон, Коттэ, Бланш, Мэнар, Принэ и немногие другие.[6] И в то же время, несмотря на всю разницу национальностей, на всех их есть что-то общее, что дается одним Парижем.

Самым живым из них является, конечно, Сулоага. Только от него можно ждать всяких неожиданностей и сюрпризов.

Испания – единственная страна, где еще расцветает и разнообразится настоящее, живое человеческое лицо. Сулоага по своему существу портретист, как и все испанские художники. Лица, обожженные югом, которые рождаются от солнца и потом испепеляются им, лица смуглые, обнаженные от усов и бороды, оттененные яркими тканями и серым фоном скалистых пустынь, требуют портретистов. Сулоага не видит пейзажей своей страны, он видит только эти лица – сгустки нервов и мускулов, – закуренные, как черешневые чубуки. После манерных, бесхарактерных и изящных порт-

ретов французских художников, глядя на картины Сулоаги, испытываешь такое отдохновение, как после партера Comédie Française, спустившись на дно Парижа в народный погребок под Центральным рынком.

Сулоага выставил в этом году три вещи: «Семейство тореадора», «Искушение», «Портрет Розиты».

Из них лучшая – «Семейство тореадора». Эта картина написана бенгальскими огнями. Яркие пятна одежды доведены до полного упрощения и индивидуализации тона. Когда на нее можно будет взглянуть сквозь дымчатый кристалл протекших лет, то она будет очень гармонична. Теперь в ней есть еще беспокоящие яркости. Серебристо-пепельная зелень костюма тореадора с мальчиком на коленях горит так, точно на нее направлен сноп голубых электрических лучей, в то время как остальные фигуры освещены обычным и спокойным солнечным светом. Рядом с тореадором старуха-мать, белые волосы которой упругой шапкой оттеняют ее темное лицо, девушка в зеленой юбке, обшитой кружевами, черной шали и темно-малиновыми розами в волосах, из тех севильских девушек, от которых пахнет апельсиновыми цветами, и другая в бледном, желто-зеленом платке, из-под которого выглядывает пунцовое платье, вся черная и сухая, как корка черного хлеба, с лучезарно-белыми зубами, проклятая солнцем и вся сожженная лучами любви.

«Портрет Розиты» написан в хороших традициях Гойи, но ему недостает силы широких плоскостей Сулоаги.

Ренэ Мэнар остается по-прежнему в мире своих древних героических пейзажей. Только его суровый, золотисто-рыжий тон начинает сменяться холодными утренними тонами.

«Заход солнца у берегов Корсики» – белесовато-металлический воздух и сосны из зеленоватой меди тусклого, но полного тона. Белое солнце в светло-зеленых прозрачностях утра стоит как бесцветное приведение, не отделяясь от светлого столба, колышащегося в море.

«Долина Лиамони»[7] – рыже-бронзовая долина, покрытая густой пышной зарослью седых стеклянных трав, кото-

рые от прикосновения ломаются и падают с тихим звоном. Над матово-синим заливом стремительные кручи гор и клубящиеся тучи, сверху освещенные желтыми увядающими лучами, а снизу беременные лиловой грозой. На черни залива – белая песчаная отмель и бурелом сухих кустарников, кое-где клубящихся одинокой зеленью, и надо всем героический трубный звук старины.

«Монте-Роза» – на буровато-розовом одиноком небе вся покрытая зеленоватыми и синеватыми шелками снегов, кое-где вспыхивающими белыми парчовыми полосами.

В жизни Мэнара была одна безумная любовь. Он был влюблен в вечернее кучевое облако, все бронзовое и сияющее на фоне зеленого неба. Для него в этом облаке было такое же обаятельное лицо, как лицо Моны Лизы для Леонардо, как Беата Беатрикс для Росетти, как продолговатые черты больных мадонн для Ботичелли. Это облако звучит грустным ритурнелем в каждом его пейзаже, и теперь оно плывет над скалистыми берегами Греции, над шелковистыми волнами засыпающего моря, из складок которого иногда встают таинственные, просвечивающие фигуры женщин, точно сотканные из матовых капель влаги.

Бёртсон – это серые каналы голландских городков, с талым снегом и плакучими отражениями невеселых домов в их плавучих и уносящихся зеркалах. Это старые стены с тускло-белой штукатуркой, покривившимися окнами, плесенью и красными крышами.

Сиданер, жуткий, как спиритическое видение, весь дрожащий в лунных лучах или замирающий в янтарных струйках знойного полудня. Он пишет только неуловимые переливы теплых струек воздуха, звенящих в глазу, но невидимых. Он весь дрожит, как жидкие вечерние огни в первых паутинках ниспадающего вечера.

Лучшая вещь Симона в этом году, это – его «Маскарад». Это импровизаторский, могучий, угловатый рисунок, как топором вырубленный черной кистью из грубого полотна. Его краски, секущие и безжалостные, – резки, но всегда верны и в глубине своей гармоничны.[8]

Коттэ духовно близок с Симоном. Оба они научились писать в пустынях Бретани. Рисунок его менее обрублен и более слаб. Он больше обволакивает свои фигуры. Краски он чувствует мало. Он только обозначает их яркими пятнами на своем коричневом фоне. На этот раз он выставил несколько этюдов нагого тела, написанных строго и с энергией. Пейзажи его, выставленные здесь, не очень замечательны. Всё, что было у него лучшего и ценного из работ этого года, он уже выставил месяц назад на выставке ориенталистов,[9] обычно бесцветной и скучной, но которой в этом году испанские, константинопольские и смирнские этюды Коттэ придали необыкновенный блеск. Особенно замечательна была там серия Сеговийского собора, взятого, подобно Руанскому собору Монэ, с одной точки при разных освещениях и в разные моменты дня. Из них только один попал на выставку Жоржа Пти. Это чудовищный каменный остов с пожелтевшими ребрами на фоне грозового неба. Гораздо замечательнее для Коттэ – его офорты. Каждый художник, который прикасается к этому роду искусства, находит в нем новые силы. В прошлом году Таулоу, страдающий от олеографической яркости красок, нашел в офорте не достававшую ему строгость тона; в то же время офорт выделил силу его рисунка. Коттэ же, страдавший, наоборот, грубостью тона, нашел в офорте умиротворение. Очень хороши его «Рыбачьи барки», ночью, при лунном свете, и вечером, в красноватом сиянии солнца, расплывающегося концентрическими кругами, и золотая зыбь, концентрическими бликами очерняющая силуэт барки, и «Сумерки в порте», где жидкий кусок солнца трепещет между тонкими переплетами и кружевами снастей.

Бровгинг с неподражаемым мастерством мазка передает толпу. Каждый его мазок найден окончательно, осмыслен и логически необходим. Он вполне отождествляет понятия мазка и пятна. Это дает его картинам характер обдуманной законченности, в то время как манера письма кажется свободной и неожиданной. Его «Турецкое кладбище» очень хорошо в тоне: бревенчатая чаща кипарисных стволов, темная зелень, оливковое небо и черно-желтые пятна толпы.

Он больше всех борется со льстивой податливостью масляных красок.

Кондер, такой интересный всегда в своих небольших декоративных композициях, выставил четыре весьма обыкновенных и добросовестных этюда с натуры.[10]

Бланш, банальный и виртуозный, трусливый раб масляной техники, с престижитаторским блеском пишет во многих видах женскую юбку с блестящими серебряными струйками. Это все портрет одной и той же девочки,[11] которую он пишет уже несколько лет подряд. Девочка это постепенно растет. Еще в прошлом году она была полна детской грации, но в этом году она вступила в переходный возраст подростка и подурнела.

В Латуше, несмотря на его бесконечную повторяемость, есть какое-то обаяние. Каждый год с нетерпением ждешь этой влюбленной молодой женщины, белое плечо которой круглится из-под опущенного рукава в таинственном полумраке спущенных жалюзи, сквозь которые весело прорывается солнечный свет. Хрустальные люстры звенят и поют, спускаясь с лепных потолков, а бледно-красные азалии, усталые от любви, опускают свои бессильные стебли с тяжелыми головками. И то же обаяние есть в его балах и ужинах при восковых свечах, с маленькими шелковыми колпачками. «Если бы женщины знали, – говорит Эдмон Гонкур, – как выигрывает цвет лица при свете таких свеч, то они никогда бы не захотели другого освещения».[12]

Дюэм – это матовый Сиданер, но в иной манере и сохраняющий свою индивидуальную ноту. В Сиданере всегда таинственная и радостная грусть вечера, в Дюэме же есть глубокая безнадежность. Он бросает свои лиловато-золотистые покрывала на бесконечно унылые стены домов, на скучные линии Вандомской колонны, на симметричное однообразие Луврского квадратного двора.

Анри Мартэн пишет тоже вечера, но это вечера без грусти – пышные и тяжелые от золота, растопленного в воздухе, вечера, повисшие на глубоко синем небе и окутавшие в свою порфиру маленькие деревенские домики, тесные, точно пчелиные соты, построенные из камня.

Ульманн пишет те же эффекты огней [13] в светлых сумерках, что Сиданер и Дюэм. Это тихая меланхолия вечернего неба, умягчающая острые городские шумы.

Лагандара застывает в своем натянутом претенциозном благородстве. Лица его портретов всё худеют и вытягиваются, а газ кружева на платьях, которые он писал с таким мастерством, становится кукольно банальным. Два продолговатых вида Люксембургского сада, выдержанные в серых тонах, еще напоминают о его лучших днях. Но Люксембургский парк – парк юности, и каждый, кто входит в его старинные аллеи, молодеет невольно. Он выставил еще два портрета, представляющие удачную имитацию примитивов.

Родэн выставил прекрасный бронзовый бюст только что умершего скульптора Гильома, бывшего директором виллы Медичи в Риме.[14] Кто-то не без злобы, но вполне справедливо писал об нем, что этот бюст является единственной художественной заслугой покойного скульптора.[15] Другая вещь Родэна – ваза с фигурой женщины – не более как интересный мраморный эскиз.

Вещи Гея, Гриво, Принэ, Вайля и др. совершенно серы и неинтересны.

Этот детальный обзор картин, в котором я пытался найти слова, равносильные краскам и линиям, приводит меня к тому выводу, что красивые слова можно найти только в слабых картинах. Для действительно сильных произведений, представляющих исключительный живописный интерес – нет слов. Слова не передают картину, а скорее дополняют то, что художник еще мог бы сказать. Поэтому яркое описание – всегда упрек художнику.

В конце концов самая лучшая вещь, как живопись, на выставке – это «Маскарад» Симона, но она не родила слов для ее описания.

«LE PASSÉ VIVANT»

НОВЫЙ РОМАН АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

Когда Анри де Ренье – поэт, владевший непогрешимо строгим и звонким стихом парнасцев и в своих маленьких рассказах овеянный дымчатым ореолом символизма, выпустил в свет свой первый роман из современной жизни,[1] написанный тем четким классическим языком, который его делает в настоящее время первым французским стилистом наравне с Анатолем Франсом, все его знавшие были глубоко изумлены. Автор «La Canne de Jaspe»[2] открывал совершенно новое лицо, которое никто у него не видел.

С тех пор Ренье написал уже семь романов.[3] Все они в противоположность его старым рассказам удивительно просты по сюжету и почти анекдотичны. Но главную прелесть их составляет живопись необыкновенно прозрачная и легкая, точно японская акварель по белому шелку.

Их реализм – реализм совершенно особенный, не напоминающий ни сгущенное, проработанное письмо Флобера, ни регистровку натуралистов, ни молниеносную краткость Мопассана.

Ренье никогда не дает в единичном описании цельных и общих картин. Он не рисует общих планов и силуэтов, а дает только некоторые подробности, которые горят, как лакированные блики на общем затуманенном фоне картины, как золотые огоньки на прозрачности хрусталя.

Во время лихорадочного состояния иногда бывает так, точно рисунок обоев отделяется от стены, становится необыкновенно четким и ярким, и кажется, точно он висит совершенно прозрачный в воздухе между глазом и стеной. Именно такое впечатление производит реализм Анри де Ре-

нье. Кажется, что он отделяет эпидерму действительности и она дрожит в его романах, как отражение деревьев на поверхности текучей воды, в то время как со дна сквозят подводные камни и травы.

В своем новом романе Анри де Ренье возвращается к старым очарованиям своей юности – к XVIII веку со всей его изысканностью и неожиданностью, которая властно околдовывает в его рассказах о господине Амеркере.

Неужели эта эпоха прошла бесповоротно... И он, вглядываясь в современность, начинает замечать, что все живо, что ничего не умирает, что настоящее – это все прошлое целиком, только видимое на одной плоскости, без исторической перспективы, не приведенное в ясность последовательностью и хронологией. Мы повторяем характеры и слова наших предков, мы живем их желаниями, горим их страстями; ту фразу, которая была оборвана смертью, мы повторяем скороговоркой и доканчиваем ее уже от себя, своим голосом.

Именно это хотел сказать Ренье, рассказывая историю Жана де Франуа и Антуанеты Сафри, которые на пороге XX века полусознательно и фатально повторяют и заканчивают драматическую любовь своих двух одноименных предков, живших в средине XVIII века, и которым не удалось соединиться в окончательном объятии в том веке. Действие романа течет в совершенно реальной обстановке, в которой нет ничего фантастического, и тайна прошлого разоблачается мало-помалу из пастели Латура,[4] из связки старых писем, найденных в забитом ящике старинного бюро, из надписи на гробнице, найденной случайно Жаном де Франуа в глухой итальянской деревушке Пассаньяно, где происходила та битва, в которой был убит его одноименный предок и куда приезжает он сам, чтобы в безумии умереть у гробницы того, чья неудовлетворенная страсть воплотилась в него и вела его, слепого и несознающего, сквозь краткий сон жизни.

Перед смертью он сжигает свой старинный замок, случайно не сожженный во время революции, в старинной библиотеке которого он обнял Антуанету Сафри. И его друг – историк Ловеро, в котором Ренье воплотил всю свою любовь к очаровательным деталям XVIII века, потомок якобинца

Ловеро, которому замок был обязан своим спасением во время революции, видит своими глазами на лицах крестьян, освещенных пламенем пожара, ту ненависть, которая не нашла своего осуществления столетие назад.[5]

Роман Ренье настолько же нельзя рассказать, как нельзя рассказать хорошую картину. То содержание, о котором я говорил в этих строках, только сквозит между строк, как волнистые травы на дне реки, а логически видно только отражение самой реальной действительности с автомобилями, электричеством, светскими балами, коллекционерами и биржевыми делами.

Но дух прекрасного века, обезглавленного революцией, бродит между живых, и тень Казановы, окруженного силуэтами своих любовниц и ореолом своей предприимчивости, проходит по лучшим страницам романа.

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

Théâtre des Varièté s. «L'age d'or». Pièce de Georges Feydeau

Это полу-фарс, полу-оперетка, полу-феерия и первая действительно вполне остроумная пьеса этого сезона. Автор «La Dame de chez Maxime»[1] одержал новую сценическую победу.

Герой пьесы – Фоллантэн, старый чиновник министерства, Фоллантэн, знакомый нам из раннего рассказа Гюисманса[2] той эпохи, когда он был еще натуралистом. Гюисмансовского Фоллантэна удручает будничная современность, министерство, вечный ресторан, где кормят одними и теми же одинаково скверными кушаньями. Теперь Фоллантэн женат, у него есть дочь Марти, в которую влюблен Габриэль. Но Фоллантэн не позволяет им жениться, потому что Габриэль занимается сомнительной профессией престидижитатора.

Он приходит домой злой и недовольный. Ему не дали того назначения в министерстве, которого он ожидал, ему подают вечный невкусный обед, он у себя в квартире натыкается на ненавистного ему Габриэля, ему присылают повестку об уплате налогов, продавец старых вещей Ибраим предлагает за драгоценные старинные часы, полученные им в наследство, только четверть той цены, на которую он рассчитывал...

Чтобы успокоиться, он ложится в постель и его дочь начинает ему читать «La Reine Margot» Александра Дюма.[3]

«Какое время, какие люди!» – вздыхает он и засыпает под чтение. В сонном видении к нему является старец, Время, имея лик еврея Ибраима, и предлагает ему немедленно перенестись в эпоху Карла IX. И вот он с женой и с дочерью в старом Париже у ворот укрепленного Лувра, перед церковью

St.-Germain l'Auxerroy, откуда через полчаса должен раздаться набат, возвещающий убийства Варфоломеевской ночи.

Появляется на сцену капитан Коконас, знаменитый герой романа Дюма и идеал Фоллантэна. Фоллантэн очарован его манерами и следует за ним в таверну. Заговорщики с оперными жестами поют арии из «Гугенотов»[4], Фоллантэн тоже не говорит, а поет. Впрочем, вся эта оперная обстановка настолько вяжется с историческими представлениями Фоллантэна, что он не удивляется. M-me Фоллантэн высказывает некоторые соображения относительно их безопасности, но Фоллантэн дидактически отвечает:

«Люди XVI века не могут убить человека XX столетия».

Но Коконас начинает ухаживать за дочерью Фоллантэна со всей настойчивостью и бесцеремонностью человека XVI века, Фоллантэна принимают за протестанта, он спасается и попадает в Лувр, в спальню королевы Марго. Королева Марго его спасает, пряча в свою постель. Приходит Катерина Медичи с расслабленным и злым Карлом IX. Они ищут Генриха Наваррского, который, по донесению шпионов, в первую же брачную ночь уехал к своей любовнице.

Королева Марго откидывает полог кровати и показывает спящего Фоллантэна. Они верят, что это Генрих IV. Карл IX натыкается на цилиндр Фоллантэна и с любопытством примеряет этот необычайный головной убор.

Уходят. Является Генрих IV, которому донесли, что у королевы скрывается протестант. Происходит дуэль, и Фоллантэн неожиданно прокалывает Генриха IV и прячет его тело в сундук у стены.

Ужас ответственности и ужас совершенного анахронизма выражается у него отчаянным криком:

«Et Ravalliac alors!!?»*[5]

Приходят жена и дочь Фоллантэна. Королева Марго торжественно знакомит их с Карлом IX. «Это мои друзья, m-r и m-me Фоллантэн, а это... (небрежно) это его величество, король».

Но Генрих IV оживает в своем сундуке и, показывая на Фоллантэна, кричит: «Вот он – мой убийца».

---

* «И Равальяк тогда!!?» (*фр.*)

Фоллантэна хватают. M-lle Фоллантэн закрывает лицо руками: «Папа убил Генриха IV».

Фоллантэна ведут на казнь, но палач оказывается переодетым престидижитатором Габриэлем и спасает его.

Фоллантэн в виде заклинания повторяет трижды: «Sale epoque*, sale epoque, sale epoque», и тотчас же из-под земли появляется Хронос – Ибраим в костюме шоффера с автомобилем «pour exploiter le temps»** и уносит его в эпоху Людовика XV.

Версальский парк, Людовик XV в голубом кафтане, напудренные маркизы. Неожиданно с дерева, с подломившейся ветки падает крестьянская девушка, которая взобралась туда для того, чтобы посмотреть на короля.

– Как тебя зовут? – спрашивает король.

– Жанн Бекю.

– M-me Дюбарри!!! – восклицает пораженный Фоллантэн.

Его не понимают. Приходит маленький мальчик лет семи – паж m-me Помпадур.

«Какой хорошенький мальчик. Как тебя зовут?» – спрашивает Фоллантэн; и, к его великому изумлению, мальчуган ему отвечает: «Фоллантэн».

«Постой, постой... Паж m-me de Помпадур родился в тысяча семьсот...», потом офицер королевской гвардии; казнен девятого термидора... Да это мой прадедушка!» Мальчуган начинает реветь от этих неожиданных пророчеств своего правнука.

Король его знакомит с Франклином, который занят в настоящую минуту изобретением поразительного прибора для улавливания молний.

«Да это громоотвод», – восклицает Фоллантэн. – «Как, как вы это сказали? Какое хорошее название! Вы мне позволите им воспользоваться?»

«Оно принадлежит вам по праву», – великодушничает Фоллантэн.

* Отвратительная эпоха (*фр.*).

** «для использования времени» (*фр.*).

В то время, когда Фоллантэн начинает с успехом ухаживать за m-me Помпадур, отвергнутой королем, который уже увлечен будущей m-me Дюбарри, появляются m-me и m-lle Фоллантэн.

«А, так это ты нарочно нас бросил при Карле IX для того, чтобы на свободе заниматься романами при Людовике XV??»

Но и эта эпоха кончается для Фоллантэна неприятностями и тюрьмой. Он устремляется в будущее – в XXI век.

С удивлением он оглядывается в этом новом Париже, изрезанном каналами, где на крышах двадцатиэтажных домов цветут сады, где вместо статуи Жанны д'Арк[6] стоит конная статуя профессора Таламаса, «сожженного на костре за свои республиканские убеждения».

Всё изменилось. Феминизм восторжествовал. Женщины заняли место мужчин, предоставив им заниматься хозяйственными заботами. Городовые смотрят подозрительно на мужчин, без дела шатающихся по улицам.

Фоллантэна по виду принимают за «публичного мужчину». Является m-lle Ева Лавальер – в костюме школьницы тех времен – и начинает наступательно ухаживать за Фоллантэном, предлагая ему двадцать франков и ужин.

Затем Фоллантэн попадает на оргию, где морфий заменяет алкоголь, и наконец в ужасе просыпается у себя на кровати, окончательно убежденный, что все-таки самая лучшая из эпох – это настоящая, и немедленно дает согласие на брак своей дочери с Габриэлем.

Пьеса Фейдо скомпонована блестяще; звонко, как большими медными литаврами, он ударяет одной эпохой о другую, выпускает ракеты самых восхитительных анахронизмов, пересыпает диалог искрами острот и намеков и в то же время строго выдерживает психологию Фоллантэна и его сонного видения.

Обстановка и артисты не заставляют желать ничего лучшего. Брассер дает вполне отчеканенную фигуру Фоллантэна, Прэнс великолепен в роли Габриэля и в его престидижитаторских сонных превращениях, но лучше всех, разумеется, ни с кем не сравнимая m-lle Лавальер.

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

THÉÂTRE DU GYMNASE. «CES MESSIEURS».

Пьеса Жоржа Ансея

Театр «Gymnase» открыл свой зимний сезон пьесой Ансея «Ces Messieurs».[1]

«Ces Messieurs» – это католическое духовенство. Пьеса имеет большой успех в прессе и в журналах, но малый успех в публике. Гюстав Кан выпустил даже отдельную брошюру под заглавием «De “Tartuffe” à “Ces Messieurs”».[2]

Прежде чем появиться на сцене, «Ces Messieurs» в течение двух лет были запрещены театральной цензурой за свою антиклерикальную тенденцию.[3] Теперь они подоспели к самой критической минуте борьбы церкви и государства.[4] В Париже всякая пьеса с тенденцией может рассчитывать на короткий, но сильный успех.

Формы и приемы французского театра доведены до такого совершенства и технической виртуозности, что невольно предрасполагают и манят воспользоваться ими для политических и общественных целей. Это послушный инструмент, который всегда хочется обратить в орудие борьбы.

Но французские моралисты холодны и рассудочны. Для тенденциозной пьесы нужно, чтобы она дрожала негодованием; нужно, чтобы она была несправедлива; нужно, чтобы она была преувеличена. Таким драматургом является Октав Мирбо.

Жорж Ансей старался быть беспристрастным и благодаря этому сказал почти обратное тому, что ему хотелось сказать.

Он возымел гибельную мысль взять основной нитью ту тему, которая уже раз была разработана во французской литературе, в одном из лучших романов братьев Гонкуров «Госпожа Жервеза».[5]

Это история молодой женщины, светской, кокетливой и страстной, которая отдается под влияние своего духовника, доходит до религиозных экстазов и кончает полным нравственным упадком. Ее близкие, боясь скандала, собираются посадить ее в сумасшедший дом, но ее спасает, так же как и у Гонкуров, ее брат. Он напоминает ей ее детство, ее любовь к детям и сильной встряской возвращает ее к реальной жизни.

Все действие происходит в богатом провинциальном семействе.

Светские лица – националисты и клерикалы – обрисованы карикатурно и условно. Им также схематично противопоставлен свободомыслящий Пьер – брат Генриетты, героини драмы.

Мир духовенства нарисован полнее и цельнее. Желая вывести недостатки французского духовенства и несоответствие дел со словами, Жорж Ансей неожиданно для себя дал несколько очень полных и человечных характеров.

Молодой деревенский священник Тибо, красивый, талантливый и честолюбивый, у которого честолюбие постепенно берет верх над искренностью и верой, – единственное живое лицо в пьесе. Он очаровывает и опьяняет всех женщин своего прихода, бессознательно для себя действуя на их чувственность своими проповедями. Генриетта делается его жертвой. Она жертвует свое состояние на благотворительные учреждения, и ее религиозный восторг постепенно переходит в страстную и требовательную любовь к нему.

Во вставном эпизоде в третьем акте приезжает архиепископ, делая свой пастырский объезд. Прием его нарисован грубо и карикатурно. Приютские дети поют пред ним «La Marseillese de Sacré-Cœur» – духовный гимн на мотив Марсельезы.[6]

Аббат Нуриссон доносит архиепископу на аббата Тибо, обвиняя его в дурных нравах и нарушении целомудрия.

Архиепископ спокойно отвечает: «Не думаю, чтобы он решился на это. Он из тех, на кого наши семинарии кладут неизгладимую печать. Он прошел такую школу, что он не посмеет нарушить этой заповеди. У него всё стало головным. Если бы даже он захотел преступить, то он не сможет. А кроме того, знаете ли, мой милый аббат Нуриссон, по статистике, которая находится у меня в руках, из 10 священников девять еженедельно ездят в Париж и притом бывают там переодетыми... И я вам могу сказать, что с тем одним из десяти, который скромно сидит дома, бывает всегда гораздо больше хлопот, чем с остальными девятью...»

По духу своему эти речи напоминают немного книгу Реми де Гурмона «Le chemin de Velours»,[7] где он в целом ряде статей, посвященных «Les Provinciales» Паскаля,[8] сравнивает мораль иезуитов и янсенистов и приходит к выводу, что мораль иезуитов, понятая правильно, находится в несравненно большем соответствии с требованием современных положительных наук, чем строгая мораль протестантов.

В конце концов можно только удивляться, почему два года пьеса Жоржа Ансея пребывала под цензурным запрещением.

Католический мир встает так, как он есть: с властным прошлым и с глубокими человеческими страстями, которые испытываются на оселке официальной морали.

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE. «CŒUR DE MOINEAU». Comédie de M. Louis Artus

Театр «Атеней» открыл свой сезон пьесой Луи Артюса «Cœur de Moineau», которая уже шла несколько раз в конце прошлого сезона.[1]

Про молодого Клода Латурнеля говорят, что у него воробьиное сердце, слишком беззаботное, забывчивое и отзывчивое на первую женскую улыбку. «Его оперенье слишком чувствительно»...

Он обожает свою мэтрессу – молодую и талантливую певицу Марго – восходящую знаменитость, но, как-то случайно оставшись один в комнате с молодой девицей Гюгеттой, которая пленилась его воробьиным пылом, воробьиными словами и фатовским видом, он не может удержаться, чтобы от полноты сердца не сделать ей предложение...

После свадьбы они на Ривьере... Изящные декорации, прекрасное синее море, великолепно воспроизведенный закат, много больших декольте... Он вне себя от счастья... Но как-то случается, что у него в руке оказывается неожиданно для него ключ от комнаты горничной – русская княгиня уже назначила ему свиданье; во время свидания она прячется, потому что приходит Марго навестить его. Марго оказывается у него на коленях... Это застает жена... Конечно, развод... но им устраивают встречу в Англии, они мирятся... И тут только в первый раз в жизни любовное чирканье изменяет Клоду, и он плачет, впрочем тоже какими-то искренними, но не серьезными слезами – птичьими слезами...

Всё это обставлено очень хорошо, кое-где углублено музыкой, итальянской серенадой, и все обычные, хорошенькие

и несерьезные парижские марионетки ловко прыгают, раздеваются, одеваются, смеются и плачут, направляемые ловкой директорской рукой доктора медицины и режиссера театра «Атеней» Абеля Деваля.[2]

А марионетки его действительно изящны и великолепно одеты...

В роли Гюгетты выступает m-lle Дьетерль, которой, как говорят, Малларме посвятил четверостишие:[3]

Un rossignol aux bosquets miens
Jette sa folle et même perle...
Il prelude et je me souviens
De mademoiselle Diéterle.*

* Соловей в моих рощах
Рассыпает свой безумный и ровный жемчуг...
Он настраивает голос, а я вспоминаю
О мадемуазель Дьетерль (*фр.*).

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

MOULIN ROUGE: «LA MARISKA» - BALLET - PANTOMIME PAR JEAN LORRAIN

THÉÂTRE NOUVEAUTÉS: «DIX MINUTES D'ARRÊT». PIÈCE DE GEORGE DUVAL

Moulin Rouge[1] в воображении всех путешествующих россиян представляется всегда особенно заманчивым и особенно неприличным специально парижским местом. Представление о парижских удовольствиях и увеселениях и Moulin Rouge сливается в одно.

Но этой Moulin Rouge исторической больше уж нет. Сохранились одни ее стены и внешний вид, но внутри все переменилось. Старая Moulin Rouge была не блестяща: плохонький театр и огромный зал для танцев,[2] переполненный иностранцами и «этими дамами». Это был большой базар женщин. Но в ней была и своя интимность. В этом зале Виллет с компанией монмартрских художников воскрешали старые традиции балов Большой Оперы[3] времен Гаварни;[4] но это бывало только изредка, а ежедневно там происходили сеансы «Quadrille Naturaliste» – последние переживания священных традиций канкана,[5] более трогательные в своей наивности, чем неприличные. По воскресеньям утром там плясали все монмартрские модистки, модели и работницы.

Но вот уже два года как Moulin Rouge вступила под новую дирекцию[6] и обратилась в один из блестящих Varieté, подобных «Olimpia»[7] и «Folie Bergère»,[8] и ничем от них не отличается.

Этот сезон она открыла балетом Жана Лоррэна «Mariska»,[9] написанным для танцовщицы, обладающей русским именем и неаполитанскою внешностью, – Наташи Трухановой.

Жан Лоррэн – одна из характерных парижских фигур: бульварный эстет, специализировавшийся на сенсационных убийствах, старых кокотках, всяческих парижских извращениях, цыганах, апашах, акробатах и т. п.[10]

Главным образом он романист, но иногда он также «делает театр».[11] Только до больших сцен он не спускается никогда, ограничиваясь исключительной и избранной публикой «Grand Guignol»[12] и «Mathurins».[13]

В «Mariska» его творчества очень немного. Это только обстановка, декорация, несколько моментов для того, чтобы создать фон для великолепного тела Наташи Трухановой.

В цыганский табор приходит венгерский князь посмотреть танцы Мариски. Он увлечен, он хочет ее выкупить у отца. Она ногой отталкивает его кошелек. Она засыпает у него на коленях и видит себя во сне княгиней, принимающей гостей у себя в замке. Но во время бала она слышит цыганскую песню. Она кидается к окну, зовет цыган в зал... рыдает... и уходит за табором. Когда она просыпается на коленях у князя, она отказывается быть его женой и убегает.

Вся шутка балета составлена из танцев Берлиоза, Брамса, Штрауса, Сен-Санса и Глинки.

Наташа Труханова танцует очень хорошо, но без священного огня безумия. Ее жесты и красота слишком пластичны. Это не в парижском духе. Ее тело слишком правильно в анатомическом отношении. Современный идеал Парижа требует совершенно обратного.

Теперь надо невозможного, надо, чтобы женское тело было парадоксом и нагло противоречило всем законам анатомии и логики, надо не иметь нижних ребер, как Полэр,[14] надо иметь колени, выгибающиеся внутрь, как Лавальер, быть безобразной, как Иветта Гильбер, семидесятилетней маленькой девочкой, как Сара Бернар. Надо быть сделанной так, чтобы вас можно было нарисовать несколькими лини-

ями, упрощенной до выразительности междометия. Тогда можно иметь успех в Париже. А так как у Наташи Трухановой телосложение до отчаяния правильно и гармонично, то едва ли у ней есть надежда стать когда-либо парижской звездой.[15]

Зато miss Anna Edis, выступающая теперь в Moulin Rouge в английских песнях и танцах, вполне удовлетворяет парижским требованиям внеестественного и сверхчувственного.

Театр «Nouveautés»[16] для открытия сезона поставил пьесу Жоржа Дюваля «Dix minutes d'arrêt».[17]

Очевидно, это еще не главная пьеса сезона. В ней не участвуют лучшие артисты театра, как M-lle Carlif,[18] и в ней нет того блеска неожиданностей, которым всегда отличаются ходкие пьесы театра «Nouveautés». Она скорее приближается к легкой комедии, чем к фарсу.

Сюзанна Леперье – молодая вдова старого академика. Отец хочет ее выдать замуж за молодого виконта де ла Круазетт, тоже близкого к академии. Они друг друга еще никогда не видали и чувствуют взаимный ужас друг к другу: она к нему, как к ученому секретарю скучного академика, он к ней, как ко вдове старого археолога.

Они должны в первый раз встретиться в имении ее отца, вдали от Парижа. Случается так, что они едут в одном поезде и знакомятся, не догадываясь о том, кто они.

Десятиминутная остановка на станции затягивается, потому что произошло загромождение пути. Между ними вспыхивает любовь и даже больше.

На другое утро они официально встречаются в замке отца Сюзанны и в ужасе видят друг в друге героев своего ночного приключения. Все, разумеется, кончается к общему удовольствию.

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

THÉÂTRE DU GRAND GUIGNOL

«Nitchevo», tragédie russe en 2 actes de M. Jean Sartène.

Театр «Grand Guignol» уже давно поставил себе специальностью два рода пьес. Пьесы ужасающие и пьесы неприличные.[1] Пьесы Grand Guignol'я – это уже вполне сложившийся тип художественного произведения. Это всегда очень короткие пьесы, не больше двух-трех актов, а по большей части одноактные. Они всегда хорошо и смело задуманы, почти всегда плохо отделаны, но интересно сыграны.

Их всегда смотришь с любопытством и всегда невольно думаешь: а как хорошо можно было бы это сделать! Все они похожи на талантливые эскизы.

Их дается по четыре, по пяти в вечер.

«Nitchevo»... Tragédie russe en 2 actes,[2] как уже видно по заглавию, бьет на современность. Она и смешна для русского взгляда и ужасна потому, что русская жизнь превосходит ее мелодраматические ужасы.

Действие первое.

Комната. Столы покрыты красными скатертями – русский шик. Прислуга приготовляет стол для ужина.

– Ты знаешь, что такое «les zakouskis russes»? «Les zacouskis»! «l'ikra»!* Ты видишь – этот стол должен подняться совершенно сервированный через трап в комнату наверху. Это забавляет дам, и князь не любит, чтобы прислуга присутствовала при его оргиях. Это последний вечер, который он устраивает в своем загородном домике.

---

* «русские закуски» . «икра» (*фр*).

Входит еще человек в какой-то кофте без рукавов и с боа на шее.

Он ведет женщину, всю закутанную в черное, в черной вуали, и держит в руках какой-то пакет сомнительной формы.

– Да, жизнь – это одна комедия. Кто бы мог подумать, что я доктор медицины московского университета?

– А я студент казанского университета...

– Да, мы хорошо переряжены.

– Нет, Ivanovitch, – говорит женщина в черном, – жизнь это не комедия. Посмотри, я была «la plus belle fille de Kharkoff».*

Она откидывает вуаль и эффектно обращает к зрителям лицо, все исполосованное красными шрамами, и кровавые дырки вместо глаз.

– Да, Vera Markówna, ты права, нам надо сегодня же их убить, потому что сегодня это последний интимный ужин, который устраивает генерал-губернатор в своем загородном доме.

– Но с ними будут женщины... Они ведь ни в чем не виноваты...

– Нет, Ivanovitch, мы не можем на это обращать внимания. Вспомни, как они убили твою невесту. Вспомни, Stepanovitch, как казак отсек голову твоему маленькому сыну... Nitchevo.

Они кладут на стол предмет сомнительной формы и уходят.

– В три часа ровно они взлетят в воздух.

Следующее действие в комнате наверху. Оргия. Присутствуют генерал-губернатор, князь Невалин, генерал Stervanoff, граф Мысов, la Princesse Mar'ivanna и две француженки.

– Да. Нас было когда-то четыре, но наш друг генерал Vassilieff исчез год тому назад. Видите, mesdames, мы живем

* «самая красивая женщина Харькова» (*фр*).

в такой стране, где люди исчезают и где запрещено об этом говорить.

... Princesse Mar'ivanna употребляет морфий, я – эфир, а вы, князь, – я знаю, что вы называете здоровыми привычками. Вас возбуждает «бичевание». – Я помню, как вы усмиряли беспорядки в Ярославле.

Начинается оргия. Одна из дам начинает раздеваться, чтобы танцевать. Генерал-губернатор хочет опустить стол, чтобы очистить место для танца, но стол не опускается. Он звонит. Звонок не действует.

Дверь заперта. Ставни заколочены снаружи.

Минута общего оцепенения.

Граф Мысов говорит:

– Господа, я должен вам сказать, как умер наш друг генерал Васильев. Однажды во время одной оргии в таком же загородном домике он придавил кнопку, но стол, такой же, как этот, не опустился. Прислуга – были переряженные нигилисты. Они были заперты со всех сторон. И ровно в три часа они взлетели на воздух... Я узнал эти подробности от одного из умирающих. Но императору угодно было, чтобы это событие осталось в полной тайне. Теперь без четверти два...

А перед вами, mesdames, мы можем только извиниться от всего сердца. В этом наша последняя честь. Nitchevo...

Бьет три часа. Страшный взрыв, грохот, темнота и потом в полутьме раскрывается живая картина: разрушенные стены, луна, снег и исковерканные трупы с оторванными членами – specialité de la maison!*

Всё это грубо, аляповато, но натягивает нервы до последнего предела.

* фирменное блюдо (*фр*).

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

THÉÂTRE RENAISSANCE: «LES HANNETONS», PIÈCE DU JACQUE BRIEUX «AU PETIT BONHEUR», PIÈCE EN 1 ACTE DE ANATOLE FRANCE

Трудно представить себе, чем была бы пьеса Бриё без оригинальной и ошеломляющей фигурки m-lle Полэр.

На этот раз серьезный и строго моралистичный автор тенденциозных пьес, подобных «L'Engrenage», «Les Avaries», «Les Ramplaçantes»,[1] дает легкую бытовую комедию в трех действиях. Его герои не говорят и не доказывают своим существованием никаких моральных истин, не осуществляют в себе никаких социальных противоречий, а просто живут самою бессознательною и нелепою жизнью чувства. Они «Les Hannetons» – «ошалелые», в их поступках нет никакой видимой последовательности.

Живет некий преподаватель естественной истории в одном из лицеев, – это Гитри, и живет со своей подругой, с которой он сошелся года три назад, – Полэр.

И Гитри, и Полэр играют почти без грима,[2] так, как будто они сохранили свои настоящие лица.

Гитри – молодой человек, но гораздо старше своих лет. Низкий лоб, с зачесанными набок и зализанными волосами, прямой, упрямый затылок, сонные глаза, слепой нос, точно у него хронический насморк. Он отяжелел, привык к регулярной работе и любит спокойную жизнь.

А Полэр со своей папуасской копной волос, со своей остренькой мордочкой яванской марионетки, с продолженными до висков углами глаз и такой же неизъяснимой змеистой, убегающей к ушам улыбкой, со своим откинутым назад ац-

тецким лбом, с талией, более тонкой, чем осиная, с талией, истонченность которой причиняет почти физическую боль зрителю, – Полэр ведет себя в этом скромном хозяйстве учителя естественной истории так, как она вела себя в то время, когда она в начале своей артистической карьеры делала свои эксцентрические выходы в Jardin de Paris.[3]

Она истязает и мучает своего «друга» до того, что он пользуется первой возможностью, первым подозрением в неверности, чтобы расстаться с ней.

Но это не так просто. Полэр никогда не станет играть роли, которая в своем существе не скрывала бы самой идеальной и самой сантиментальной Мими Пэнсон. Она любит глубоко и страстно. Она из оригинальной деликатности всегда уверяла его, что до него у нее уже был любовник – «Потому что люди, подобные тебе, всегда боятся быть первыми... Ты бы испугался, что это тебя свяжет и обяжет».

Она осыпает его письмами, умоляя вернуться к ней. Наконец она бросается в Сену. Ее вытаскивают и приносят к нему. Он принимает ее не особенно радушно, но тем не менее не может не принять ее. И сейчас же, придя в себя, она начинает ту же невыразимую суматоху, что она устраивала раньше.

Пьеса Анатоля Франса «Au petit bonheur»[4] – такая же случайная шутка для его творчества, как «Les Hannetons» для Бриё.

Каждое произведение Анатоля Франса – это роскошная японская ткань, богато расшитая шелком и золотом его остроумия и эрудиции, которые переплетаются в сложные завитки и узоры. Ему почти все равно, по какой канве вышивать свои арабески – по канве ли романа или по легкой зыби сценического диалога. Он мало применяется к сцене и не старается изобретать чего-нибудь нового.

Содержание «Au petit bonheur» в том, что любви светской дамы добиваются два господина. Один очень серьезный человек, не парижанин, который целые дни проводит в лесах на охоте, с книгой Ронсара в кармане, который страстно ее любит, и объяснение в любви он делает в красивой и сдер-

жанной форме, сквозь которую непроизвольно для него прорывается его чувство.

Другой – светский пошляк, повторяющий избитые слова и жесты, наглый, самоуверенный и невежественный. И он быстро обычными светскими, почти ритуальными приемами добивается ее взаимности, и она едет к нему в гарсоньер – Au petit bonheur!

ВЕСЕННИЕ САЛОНЫ 1905 ГОДА

SALON NATIONAL DES BEAUX-ARTS

Живопись

По общему мнению парижан, Весенние салоны этого года слабы и неинтересны.[1] Итоги художественного года не дали ничего нового, не выдвинули ни одного крупного мастера, не создали ни одного нового имени, ни одного нового направления.

С этим выводом нельзя согласиться вполне. По салону можно было подводить итоги до последней четверти XIX века, когда салон был один. Но теперь, когда существуют четыре ежегодных выставки, на которых на каждой бывает выставлено не меньше чем по три тысячи художественных вещей, – именно Салон французских художников (бывший салон Елисейских полей),[2] Национальный Салон,[3] Салон Независимых[4] и Осенний салон,[5] теперь ни по одному из них отдельно, ни по всем им вместе невозможно составить себе представления о художественной физиономии года по той причине, что главные творческие силы этих салонов не сконцентрированы в каком-нибудь одном из них, но разбросаны между всеми и главные свои работы приберегают для своих личных отдельных выставок. Эти отдельные выставки, разбросанные по разным месяцам и по разным улицам вблизи Больших бульваров, и служат настоящим показателем того, что действительно делается в парижском искусстве ценного и важного.

Обычным упреком, обращенным к крупным величинам Национального Салона, бывает упрек в их вечном повторении самих себя.

Художник, нашедший свою манеру, уже больше с нее не сходит и тщательно специализируется в ней. Внешне это так – из года в год, как равномерно падающие капли воды, эти художники повторяют себя.

Но нельзя же упрекать яблоню в том, что она каждый год приносит только яблоки, а не другие плоды. Повторение повторению рознь.

Есть глубоко несчастные артисты, запертые в тюрьму своей славы, которые повторяют и копируют себя только потому, что именно на этот жанр картин в настоящее время есть спрос в публике.

Но есть и другие условия, которые оправдывают эти повторения.

Наше время – время Вавилонского столпотворения в пластических искусствах, – Вавилонского столпотворения в самом лучшем и почетном смысле этого слова – время образования новых языков.

Сыны Каина не выстроили башни,[6] но создали большее – они растеклись по лицу земли тысячами певучих и перезвончатых языков. Импрессионисты задумывали не меньшее, чем башню до самого неба; они хотели достигнуть до солнца, самое солнце приковать к своим полотнам во всей своей яркости. Но солнце прокляло их своим проклятием и смешало языки. И вот они разошлись по своим углам, не имея сил создать единого великого искусства до самого неба великим напряжением общей работы, но каждый лелея несбыточную мечту о солнце, прикованном к полотну. И грустные, они с недоумением твердят те одинокие фразы и слова, которые запали им в душу, и, повторяя их, стараются вникнуть в их смысл, понять таинственное значение их звуков, растолковать другим людям смысл их одинокой фразы.

Нет, даже и здесь в широких залах Национального Салона среди призванных мастеров, физиономия которых давно определилась и зарисовалась в глазах публики, – нет успокоившихся. Только они менее порывисты и буйны, чем их молодые братья «независимые». И те и другие живут под Вавилонским проклятьем солнца, забыв о создании великой башни.

Мы все знаем их трагедию с солнцем. И каждый новый салон – это новый акт этой трагедии.

Карьер сказал себе (мы все это знаем), что солнца нет, что нет цвета...

Что есть только бледные переливчатые тени, чуть-чуть золотящиеся в своих извивах, но всегда серые, всегда туманные. Он сказал себе, что нет предметов в этом мире, а есть только звездные вихри, мировые бездонности и млечные туманности, которые иногда принимают формы живых существ.

Он сказал, что не свет, а тихая грусть озаряет человеческие лица, и что самое грустное, что есть в этом мире, – это материнская любовь и человеческая старость. И когда мы в этом году останавливаемся перед новой главой о человеческой старости, в этом портрете усталой старухи с тяжелыми седыми буклями и крупными жорж-зандовскими чертами лица, и пред лицом этого старика, который смотрит из-за ее плеча,[7] то у кого хватит духу упрекнуть Карьера в повторении самого себя.

Лобр, который затворялся от злого солнца в пепельно-пыльных залах Версаля и Трианона, решился взглянуть на него в этом году из-за сине-фиолетовых стекол Шартрского собора.[8] Это редкая попытка в совершенной живописи – передать красочные эффекты готики.

Витро дрожат как драгоценные камни, вправленные в каменистый мрак, тонкие и трудные эффекты двойного света рисуют готические завитки и выпуклости тонких колонн и сложных скульптурных барельефов. Но его Шартрский собор выглядит слишком элегантно и светски. В темных углах нет запаха сырого камня и застоявшегося кадильного дыма. Один и тот же глаз, вероятно, не может вместить одновременно и Людовика XIV и готику. Его обычные картины Версальской серии «Малый сине-золотой зал» и «Зал Геркулеса»[9] больше говорят глазу и душе.

Латуш принадлежит тоже к тем, которые заперлись от солнечного света, но он заперся за темными жалюзи роскошной спальни. Латуш повторяет себя, Латуш пишет на спрос покупателей, Латуш впадает в непростительные банальности

и в то же время он умеет сохранить свое непостижимое обаяние.

У него есть вечная греза – грациозная и чувственная, греза о белом обнаженным плече молодой женщины, подобном облаку, которое он пишет всегда и во всевозможных обстановках. Потом еще эта греза о зеркалах, позеленевших от времени, о восковых свечах, горящих на камине, и о лохматых фавнах с алыми розами в волосах. В его картинах есть «то, о чем грезят молодые девушки», есть вольность, наивность и чувственность.

Среди нескольких обычных «Латушей», изображающих маркиз, лебедей, спальни и т. д., в этом году есть одна вещь «Чары»,[10] которая вся проникнута ароматом женского тела и влюбленными улыбками. Это ласковый фавн, который целует молодую женщину в полумраке зеленой комнаты. Это такой же фавн, как тот, которого мы видели год назад и еще много лет раньше, но возвращение его так же радостно сжимает сердце, как повторение любимого сна.[11]

Сиданэр и Дюэм остаются поэтами сумерок. Одна и та же нота пронзительной и тихой грусти, подобная крику вечерней птицы, звучит в их картинах. Они твердят годы одну и ту же фразу, переставляя слова и прислушиваясь к замирающим звукам своего собственного голоса. Дюэм матовый и дымный, Сиданэр прозрачный, трепещущий, фосфорический. Мировая грусть исстрадавшихся вечеров.

«Трианон» вечером – это одна из лучших вещей Сиданэра. Лиловатые и малиновые тона стен сквозят сказочные и призрачные.

«Улица в сумерки». Люди и огни внизу слились в одну разгорающуюся массу. Стены домов – однообразные ряды похожих окон – еще светлы дневным убегающим светом. День, как привидение, еще парит наверху улиц, в то время как внизу уже замесились золотые струйки набегающей ночи.[12]

Шюдан видит всё в зеленовато-коричневых тонах раннего зимнего утра.[13] Его картины совершенно не знают солнца, и кажется, точно они сложены из плит красноватого гранита, чуть-чуть различающихся в тоне друг от друга.

Мэнар дал в этом году нечто новое и неожиданное: панораму цепи Монблана, как она раскрывается с высот Юры. Одна за другой уходят дали. Коричневые и бронзовые вблизи, они становятся бледными и матовыми вдали. Монблан, как белая невеста, как призрак утопленницы, стоит на холодном, зеленом небе, весь окутанный белыми лепестками и перьями своих снежных крыльев.[14]

Аман Жан бессовестно и непростительно повторяет себя. Ему только один раз блеснул луч истинной красоты – его красоты. И это маленькое мгновение он растянул на много долгих лет. Свой идеал женщины, это милое лицо с чуть-чуть острыми скулами, всё овитое печалью пережитого, эти прекрасные глаза и тонкие пальцы, этот идеал, для которого он нашел такие скромные и грустные гармонии тонов,[15] он довел до такой степени ритуальности и шаблона, что сделал из него вполне законченную модель для конфектных бонбоньерок.

Симон – один из самых крупных мастеров Парижа и, может быть, самый крупный в Национальном Салоне, дал в этом году большой групповой портрет, названный «Угол мастерской», – группа женщин и мужчин, написанная той широкой, твердой и импровизаторской манерой письма, в которой у него нет равных. Кажется, точно он бьет по полотну длинными ударами гибкого бича и заставляет выступать из него скрытые краски. Голубое платье женщины, рефлекс в чьих-то очках, огненный профиль Коттэ с его характерным монументальным носом надолго остаются в глазах как раз навсегда найденные силуэты. Характерны и закончены головы Мэнара, Принэ, Сальо и Жоржа Девальера.[16]

Но пальма первенства в области портрета принадлежит в этом году, безусловно, Буте де Монвелю.

Это целое открытие. Буте де Монвель художник молодой[17] и известный до сих пор только своими офортами и афишами, на которых он изображал условные и красивые группы дам и кавалеров в костюмах 30-х годов, или желтые старинные дилижансы с охотниками в английских красных фраках и своры собак.

Теперь, кроме нескольких картинок в своем обычном жанре,[18] он выставил портрет своего брата Роже Буте де Монвеля, молодого человека, в охотничьем темном костюме, с двумя собаками, стоящего на вспаханном поле. Строго отчеканенная фигура охотника, обрубленные и могучие фигуры двух псов выдержаны в черно-коричневых тонах. Линия горизонта сделана умышленно очень низко, и вся фигура черным силуэтом рисуется на ослепительно ярком фоне облачного неба, этого полуденного облачного неба, покрытого сотнями сияющих мелких облачков с синей сердцевиной, обведенной белыми лентами. От собак и от охотника веет дикостью свежей осени, запахом собачьей мокрой шерсти и черными глыбами рыхлого распаханного поля.

У Симона есть целая школа молодых и сильных художников, вышедших из его академии. Их трое – выставляющих в Национальном Салоне, Стетлер, Данненберг и Кастелучо.[19] Их всех отличает прекрасный рисунок, четко схватывающий характерный момент движения, законченный силуэт фигуры и глубокие темные тона, которые не боятся коричневых, но смело разбивают их яркими пятнами других тонов.

Англада, неутомимый в своих исканиях и никогда не повторяющийся, дал в этом году совершенно невероятную вещь по своему колориту – «Куры»; это внутренность испанского барака, в котором продаются куры, – куриный базар. Трудно что-нибудь отличить в первый момент в этой ослепительной груде драгоценных камней. Как под руками Мидаса все вещи превращались в золото,[20] так под кистью Англады все вещи превращаются в самоцветные камни. Они текут водопадами, бьют фонтанами, высятся бриллиантовыми и аметистовыми столбами. Только после долгого анализа можно заметить, что это только куры, и загорелые лица, и узлистые пальцы их продавцов. Это целый оркестр, в котором каждая краска проходит сквозь сложную систему колоритного контрапункта, и каждый предмет сопровождается своим лейтмотивом.[21]

Саржент «Портрет Герцогини S.». Обычный шик, но необычно слабый рисунок. Колорит пестр и зеленый фон недостаточно банален.

Таулоу стареет и падает.[22] У него совершенно старческая немощь мазка и неприятное дребезжание красок.

Коттэ продолжает выставлять отдельные части своей испанской арии, которую он разделил между тремя выставками.[23] Виды Сеговии и сеговийского собора в грозу [24] – это почти повторение того, что уже было на выставке ориенталистов. Лучше всего здесь его вид Авилы, похожий на старые гравюры старинных крепостей с длинными стенами, круглыми башнями, стадом домов внутри, всё выдержанное в черно-желтых тонах пожелтевшего пергамента.[25]

Динэ весьма обычен в этом году. «Весна сердец»[26] – молодые арабы, целующие молодых женщин, и «Печаль» – старые арабки, грустящие в узкой комнате, ничего не прибавили к его откровениям Востока.[27]

Лагандара написал портрет «M-lle Полэр». Об этом портрете мы знали уже давно,[28] когда Полэр претендовала на звание самой некрасивой женщины Парижа, в котором ей любезно отказали парижские журналисты.[29] Париж слишком хорошо знает эту смуглую кожу, эти восточные продолговатые глаза, осиную талию, эту неподражаемую гибкость и грацию, кокетливо и чисто по-парижски подчеркнутые недостатки фигуры и лица, с уверенной смелостью возведенные в перлы красоты для того, чтобы не останавливаться с любопытством перед этим новым воплощением популярной парижской маски. И когда на вернисаже оригинал портрета в шелковом розовом платье, в которое были плотно инкрустированы белые кружева, появился в зале под руку с Лагандарой во всем черном блеске его растакуэрского шика и тонких завитых усов, то толпа сдвинулась и зашумела. Но Полэр извильнулась ящерицей, по-змеиному засвистела шелками и исчезла в соседних залах.

Неподалеку висит портрет Вилли. Он в этом году очень недурно «больдинизировал»,[30] как выражаются французские критики, потому что к манере художника Больдини никак нельзя применить ни глагола писать, ни глагола рисовать. «Больдинизировать» – это значит так ловко закрутить комок разноцветного серпантина, чтобы из него на мгновение по-

лучилось подобие человеческого лица, но чаще всего дамы со шлейфом и в таком повороте талии, на который не способна даже Полэр, несмотря на то, что у нее, по парижской легенде, вырезаны два ребра специально для этой цели.[31]

Часть плафона для Comédie Française, написанная Альбером Бэнаром и занимающая одна целую стену огромного зала и признанная критикой за гвоздь Салона,[32] принадлежит далеко не к лучшим произведениям этого мастера. Центр плафона занимает огненная бездна Солнца, из которой вылетает на колеснице Аполлон. Фигура Аполлона – далекая, вся зеленоватая и светящаяся в концентрических кругах солнца, с лирой, закинутой высоко над головой, – самая удачная часть плафона. Остальное загромождено лиловыми облаками, академическими фигурами, изображающими часы дня, и многими другими деталями, недостойными Бэнара.

Другое громадное полотно, занимающее почетное место, принадлежит Роллю и называется «Радости жизни».[33]

Уже издали по безобразию и нелепости этой живописи можно убедиться в том, что она сделана по заказу правительства.[34]

«Радости жизни» – это статуя из желтого гипса, которую обнимает господин в измятом пиджаке и без шляпы. С одной стороны рабочие строят готический собор и какие-то рапэны[35] расписывают Arc de triomphe* византийской живописью. С другой стороны гарцуют англичане в красных фраках и цилиндрах; на первом плане бьет фонтан во всю высоту картины, а в глубине силуэтами нарисованы все самые высокие здания мира: Эйфелева башня, Хеопсова пирамида, Айа-Софиа, колонна Фоки и много фабричных труб. Нужно все мещанство парижских отцов города для того, чтобы довести такого сильного художника, каким все-таки когда-то был Ролль, до такого позора и еще вывести его показывать на народ в этом клоунском костюме.

---

* Триумфальную арку (*фр.*).

СРЕДИ ПАРИЖСКИХ ХУДОЖНИКОВ

«BAL CALLOT» И «BAL DES 4'Z-ARTS»

Paris. 19 mai 1905.

По старой памяти за Парижем до сих пор еще сохраняется репутация города, который умеет веселиться и танцевать. Танцевать главным образом.

А вместе с тем Париж совсем разучился танцевать. Публичные балы ограничиваются польками и вальсами; танцуют их неумело и неловко.

«Chahut», известное за границей под славным именем «канкана»[1], стало историческим переживанием: в подвальных этажах некоторых увеселительных заведений еще сохранилось несколько старых женщин лет по семидесяти, которые воскрешают перед любопытствующими иностранцами, ищущими истинного Парижа в залах «Moulin Rouge»[2], чары великолепного танца Второй империи.[3] Но «Moulin Rouge» уже сама успела измениться, переделаться и превратиться в роскошный «Café concert», и этот Café concert уже успел прогореть и закрыться,[4] и, вероятно, скоро умрет последняя из этих праматерей, хранящих тайны и традиции канкана, и никому не передаст своего искусства.

«Кэк-уок»[5] – единственный из современных танцев, приближающийся к танцам Древней Греции (стоит только сравнить изображения дианических танцев на греческих урнах, чтобы убедиться в этом), кэк-уок только один сезон продержался в Париже и совершенно вышел из употребления.

Но балы – это не только танец, – это общее ритмическое движение толпы, это праздник, зрелище, процессия, костюмы, маскарад...

Во время Второй империи это все находило свое воплощение на балах Большой Оперы.[6] При Третьей республике[7] эти балы страшно упали и приобрели мелко-мещанский стиль. Они носили характер исключительно погони за женщинами, которые по отношению к мужчинам находились обыкновенно в пропорции одной на сто. В настоящее время вот уже несколько лет они совершенно прекратились.

Зато с конца восьмидесятых годов начали расти и развиваться художественные балы и маскарады. Костюмированные вечера художников существовали всегда и имели свои исторические традиции, но они носили исключительно частный характер. Их было много, и они устраивались по различным мастерским.

Та волна романтического подъема и молодого увлечения в половине восьмидесятых годов, которая создала «Chat Noir»[8], плеяду рисовальщиков, монмартрских «chansonniers», самую священную гору Монмартр и, наконец, движение символистов, та же волна создала и большие костюмированные балы художников, которые поглотили все мелкие и частные вечера отдельных ателье.

С самого же начала основались два годовых бала.

«Bal des Quat'z-arts»[9] – «Бал четырех искусств» – бал, устраиваемый, главным образом, учениками «École des Beaux-Arts» и других больших академий Парижа. Это бал учеников, бал молодежи, бал «рапэнов»[10] по преимуществу.

Монмартрские же художники, рисовальщики и карикатуристы во главе с Леандром и Виллетом основали свой праздник, который иногда прерывался, иногда начинался снова. Сначала это был «Bal de Courrier Français» по имени того художественного журнала, около которого группировались эти художники. Потом он прекратился на несколько лет. Потом эти художники стали принимать участие в устройстве публичных балов в «Moulin Rouge». Наконец, последние годы образовалось «Монмартрское общество рисовальщиков-юмористов»[11], которое возобновило эти балы с новым блеском.

Оно стало устраивать каждый бал в честь кого-нибудь из великих рисовальщиков, причем все должны были быть одеты в костюмы его эпохи и загримированы его героями.

Так были устроены «Bal Gavarnie», «Bal Monnier»[12] и в этом году «Bal Callot».

Между «Bal des 4'z-arts» и «Балом юмористов» лежит глубокая и органическая разница.

«Bal des 4'z-arts» – бал рапэнов, бал товарищеский, куда собираются исключительно для того, чтобы веселиться, и куда вход строго воспрещен всяким зрителям, всяким посторонним. Надо непременно принадлежать к какой-нибудь мастерской, чтобы получить доступ туда, потому что при входе надо отвечать на многие экзаменующие вопросы и надо быть узнанным своим массье – учеником, заведующим хозяйственною частью мастерской и являющимся ее официальным представителем. Конечно, в конце концов туда проникают и посторонние лица, но для этого надо обладать обширными знакомствами и связями среди художников.

Балы же юмористов имеют своей целью, с одной стороны, пропаганду искусства и вкуса среди большой публики, а с другой стороны – пополнение своей кассы взаимопомощи, что ведет допущение на бал лиц совершенно посторонних и даже не костюмированных – за двойную плату. Это приближает их больше к типу старых балов Большой Оперы, где костюмированные перемешаны с черными фраками, и лишает их совершенно того товарищеского веселья, простоты и общего артистизма зрелища. Там бывает слишком много зрителей. Отдельные детали там иногда остроумнее, тоньше и артистичнее, чем на «Bal des 4'z-arts», но общая картина и общий дух очень страдают от присутствия фрачников.

«Bal des 4'z-arts» – «Бал четырех искусств» (это четыре пластических искусства: живопись, скульптура, архитектура и гравюра) выдержал долгую и мужественную борьбу за свое существование. Много раз его собирались запретить, так как сенатор Беранже, «Le père Pudeur»,* находил неприличным существование такого бала, где присутствуют голые женщи-

* «Целомудренный отец» (*фр.*).

ны, несмотря на то, что художники привыкли видеть этих же самых женщин гораздо чаще голыми, когда они позируют в мастерских, чем одетыми.

Когда в 1893 году полиция захотела наложить свою лапу на «Bal des 4'z-arts», то началась такая буря протестов и Латинский квартал настолько заволновался, что через три дня весь левый берег был охвачен настоящим восстанием: опрокидывали омнибусы, чтобы строить баррикады, лили петроль, вступили в вооруженные схватки с полицией.

К этому примешались еще всякие студенческие истории; восстание приняло совершенно политический характер и кончилось присылкой войск и несколькими человеческими жертвами.

В прошлом году бал был подвергнут очень строгим стеснениям. С устроителей, т. е. с жюри, составленного из массье всех ателье, принимающих участие в устройстве бала, была взята подписка в том, что они сами не допустят наготы во время танцев, иначе бал не будет разрешен.

Жюри оказалось не очень решительным и дало подписку; поэтому бал прошлого года прошел сравнительно очень скромно.

В этом году был проект перенести бал за город, кто-то предлагал большой сад в Барбизоне[13] – в классическом гнезде французской живописи: это представляло большие соблазны. Но так как провинциальная полиция могла оказаться еще более проникнутой нравственными тенденциями, чем полиция Парижа, привыкшая взирать спокойным оком на всякие неожиданности и зрелища, то решено было остаться в Париже.

Эпохой для бала была назначена «Décadence Romain».*

Камертон бала держат бозарцы – академисты, продолжающие свято верить в гений Бугро, Бонна и других мэтров, имена которых служат ругательствами в устах независимых художников Монмартра.

Самая тема бала: «Рим времен упадка» – напоминает о Кутюре, об Энгре. Но никто не может пародировать классицизма лучше, чем его убежденные питомцы. И декорации и

---

* «Рим времен упадка» (*фр*).

костюмы — это чудовищный шарж на академизм, рапэнская бляга[14] стиля тех рисунков и карикатур, которыми изукрашены стены парижских мастерских.

Готовятся к балу заранее. Каждое ателье должно приготовить свою ложу и свою колесницу для процессии.

С раннего утра в «Salle de Wagrame»[15], которая в этом году была избрана для бала, кипела работа. Длинная и высокая зала с немного покатым полом и высокими галереями по бокам, в которой в обычное время пляшут жиголетки и макро[16] квартала Терн, была полна веселого стука нескольких десятков молотков, криками нескольких сотен молодых глоток, пестрела широкими бархатными шароварами всех оттенков.

Таскали большие лестницы, разворачивали длинные свертки декораций, встречали буйными криками каждого вновь входящего.

Одни сколачивали стены помпейского домика, украшенного всевозможными композициями на темы неаполитанского «Cabinet Secret», другие устраивали высокую императорскую ложу в цирке, с железной решеткой внизу, из-за которой глядели свирепые львиные морды; непосредственно рядом с ложей возвышалась римская крепость с раскатом, который тщательно обивали клеенкой, для того, чтобы потом можно было безопасно спускать по нем своих жертв. Дальше набивалась на стену громадная декорация, изображавшая «Последние дни Помпеи». Красноречивая надпись с соответственными античными рисунками украшала вход в «Лупанарий Бонна». В углу — «Школа гладиаторов Паскаля».

Кто кончал расписывать триумфальную колесницу, кто нашивал бахрому на паланкин Мессалины, кто приделывал себе туловище кентавра или золотил каску римского центуриона.

С десяти до двенадцати часов вечера соседние кафе были переполнены римскими гражданами, гладиаторами, патрицианками и рабынями, которые ждали своей очереди. В залу впускают постепенно — одно ателье за другим и для каждого назначено точно свое время прибытия.

Около часу ночи начинается процессия.

Первый приз в этом году получила великолепная фигура, изображавшая «Гибель Рима».

Это был огромный золотой конь, тяжелый и могучий, точно скованный ударами больших молотов, мчащийся в опор, поджав передние ноги – немного в стиле Бернини, немного в стиле Штука. На нем сидела смерть и держала за руку нагую женщину. Ее волосы расплелись, ее венок осыпался, руки бессильно уронили тяжелую чашу, из-под тяжело опущенных век синели перламутровые белки закатившихся глаз – во всем ее теле, желтовато-зеленом и бледном, была безвольная гибкость смертного сна.

Второй приз получили «Светочи Нерона». Это была колесница, на которой возвышались кресты с распятыми на них женщинами, завитыми цветами, и целая груда нагих тел у их подножья.

Бал в этом году был особенно удачен. Оргический вихрь безумия[17] проносился по зале. Никто не вмешивался и не клал своего «veto» на человеческое тело.

Были даже юноши, подобные тем, о которых Цицерон с осуждением рассказывает, что они, упившись за ужином и увенчавши голову цветами, танцуют нагие посреди пирующих. Но здесь они были необходимы для полноты картины Рима времен упадка.[18] Впрочем, осуждение Цицерона обусловливалось больше тем, что римляне любили только смотреть на танцы, но сами не танцевали, считая это искусство, как и всякое другое, кроме искусства слова, неприличным для себя.

Закончился бал традиционной процессией в «École des Beaux-Arts». Процессия проходила по Елисейским полям ранним утром под тяжелыми складками и зелеными шелками старых каштанов, останавливалась перед Большим дворцом искусств – зданием Салона. Гладиаторы с акробатической ловкостью залезали на высокие капители коринфских колонн, ползя по каменным складкам статуй и кариатид. Кто-то упал, и его увезли на автомобиле, окровавленного, с разбитой головой.

Два полуголых юноши в красных тогах обнимали и целовали почтенных дам, спешивших на рынок с корзинами, прыгали через головы солидных чиновников, спешащих в

министерство, затаскивали в свои экипажи молоденьких молочниц и эписьерок[19] и наконец разграбили цветочный магазин, и процессия прибыла в «École des Beaux-Arts», украшенная цветами.

Кучеров перерядили в римские костюмы, а сами надели их белые цилиндры. Сели на козлы, верхом на лошадей, на крыши карет. Одного кучера посадили внутри кареты, и он высовывал из окна свое бородатое лицо, украшенное золотым обручем, и совершенно некстати кричал: «Vive Sociale»*.

На двери «École des Beaux-Arts» пустили большой фонтан и, цепляясь руками за высокие выступы верхнего бассейна, полезли туда купаться. А так как утро было весеннее – очень холодное и пасмурное, то им приносили большие белые чашки Café au lait** и горячие круассаны.

При этом надо прибавить, что парижане относились к этой процессии весьма добродушно – почтенные дамы молодились и кокетничали, когда их целовали, а солидные чиновники смеялись и начинали сами «rigoler»***.

Тем не менее жюри «Quat'z-arts» получило приглашение предстать перед судом исправительной полиции за допущенные им вольности в костюмах во время бала и на улице.

Процесс, если он состоится, будет очень интересен, и самый факт его весьма льстит самолюбию художников.

«Bal Callot» носил совершенно иной характер. Калло – французский рисовальщик и гравер XVII века, времен Людовика XIII. Монмартрские рисовальщики чтят в нем своего родоначальника, так же как монтмартрские шансоны чтят своего родоначальника во Франсуа Виллоне. Его чтили во все эпохи и во всех странах. Стоит только вспомнить «Рассказы в стиле Калло» Амедея Гофмана.[20] Своей фантастикой он напоминает Брегеля Адского, а в своих сценах из военной жизни предвосхищает Гойа.

Он представляет момент перехода от средневековой символической карикатуры к новому реализму. Его гравюры кишат толпами людей и чудовищами, в той полуперспективе,

* «Да здравствует социализм» (*непр. фр.*).

** Кофе с молоком (*фр.*).

*** шутить (*фр.*).

повествующей о пространстве, которая представляет как бы возведение глаза за пределы третьего измерения и которой так умели пользоваться старые художники. Тут шевелится и кипит вся жизнь его эпохи, буйная, военная, жизнь лагерей, крепостей, больших дорог, по которым тянутся караваны крестьян, бродяг, цыган, странствующих воинов, калек, мародеров, раненых и нищих. Всюду разбросаны трупы лошадей, среди лагерей чернеют виселицы с трупами повешенных.

Именно эта реалистическая часть его творчества и послужила темой для монмартрских художников. Они совершенно оставили в стороне его житие святых, в которых он менее всего оригинален, и его фантастику, его сцены из Ада, где средневековые чудища с руками вместо ног, со звериными головами и крылатыми ушами ездят на колесницах, сделанных из скелетов драконов.

По углам большой залы «Casino de Paris»[21], превращенной в военный лагерь эпохи Людовика XIII, были устроены солдатские таверны, кордегардии, балаганы, палатки, кибитки цыган. Кибитка и процессия цыган отличалась поразительным реализмом и подлинностью.

У них была своя палатка, устланная войлоками, с верблюжьими плащами, брошенными по углам, и с ложным выходом в травянистую степь, залитую лунным светом, дававшими полный обман глаза. В кибитке, запряженной старой, престарой белой лошадью, сидело несколько цыганок и стая голых цыганят, за кибиткой шел настоящий медведь на цепи, который ходил на задних лапах и показывал разные штуки. На осле ехала молодая женщина с прекрасными длинными загорелыми руками и с ребенком на коленях, а кругом шли черные лохматые люди в лохмотьях.

Были группы из «Ужасов войны» Калло.[22] Воины в широких шляпах с перьями, с изрубленными лицами и окровавленными руками стояли бивуаком в одной из зал. Около их стоянки висел повешенный и лежал труп изможденной женщины.

Была средневековая процессия, устроенная журналом «Echo de Monmartre»*, изображавшая казнь «Dame Hypo-

* «Эхо Монмартра» (*фр.*).

crisie»*, с герольдами, судьями, сенешалами, монахами, барабанщиками, палачами и нищими.

Но общее впечатление бала портило присутствие людей в черных фраках, хотя им при входе и вручали для живописности широкие фетровые шляпы, которые они были обязаны носить. Но присутствие этих зрителей вносило совершенно чуждый элемент в общий дух художественного бала. Не было того духа равноправности и товарищества, что на балу «des 4'z-arts».

Это очень характерно, – там, несмотря на наготу, несмотря на разгульность римской оргии, не было той систематической погони за женщинами, как здесь, что придавало монмартрскому балу характер большого ночного ресторана. И на «Bal des 4'z-arts», кроме моделей, было много «этих дам», но там они были вполне равноправны. Там была общая великолепная игра в оргию, которая до самого последнего момента оставалась игрой и, несмотря на весь разгул, ни разу не переходила границ игры.

На «Bal Callot» наготы не было совершенно. Полиция, которой был очень много и при том еще в полной униформе, строго наблюдала за соблюдением светских приличий. При таких условиях «эти дамы» доминировали в зале. «Bal des 4'z-arts» был одним водоворотом танца, который увлекал и захватывал всех; на «Bal Callot» почти никто не танцевал – танцевали меньше, чем на любом публичном бале у «Bullier». Все ходили и смотрели. А для празднества нет ничего более растлевающего, чем внимательные и любопытные взгляды зрителей.

«Bal des 4'z-arts» носит характер празднества эллинского, где нет зрителей, есть только играющие.

Монмартрские же художники оказались в положении рабов, которых римляне заставляли плясать перед собой, сами считая унизительным для себя принимать участие в танцах.

---

* «Дама Лицемерие» (*фр.*).

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

АННИ БЕЗАНТ И «РУССКАЯ ШКОЛА»

Эти два впечатления соединились в мозгу в течение одного вечера на расстоянии десяти минут одно от другого.

Будучи проездом в Париже, Анни Безант читала публичную лекцию в зале Географического общества. Лекция была популярна, так как предназначалась для большой парижской публики.

Публика была смешанная и необычная. Чувствовалось, что в зале есть такие центры, такие завязи, для которых это не просто лекция, а событие мистического и великого значения, – что здесь есть те, которые ждут явления пророка. Это висело в воздухе и делало настроение таинственным и торжественным.

У Анни Безант не то лицо, которым обычно наделяют пророков в своем воображении. Это лицо некрасивое, неправильное, скорее полное, чем худое, очень законченное в своих линиях, очень бледное.[1]

Оно поражает четкостью и реалистичностью своих деталей, точно оно написано кем-то из старых голландцев. Только глаза, страшно яркие, большие, подвижные и темные, на этом толстом морщинистом лице, почти таком же белом, как ее седые короткие волосы, горят пламенем воли, как языки Святого Духа.

Она стояла на эстраде вся в белом, с белыми волосами, в горячей человеческой полумгле этой тусклой залы, стены которой закрыты поучительно знакомыми, неумолимо определенными очертаниями земных материков, начертанных в исполинских размерах.

Ее французская речь, отчеканенная и ясная, с легким английским акцентом, падала сверху. Голос слабый и матовый, точно подернутый бархатным инеем, отчетливый, собранный в комок ровным усилием воли.

«Мы спрашиваем себя – почему мы несчастны? Но отчего же, когда мы счастливы, нам никогда не приходит в голову спросить себя – откуда истекает наше счастье?.. Смерть – это переход...

Этот переход можно совершить и свободно, не проходя сквозь врата смерти... Я это знаю потому, что я это испытала...

...Кто подготовлен к этому, тот за гранью найдет естественное продолжение своих интересов. Для тех, кто привязан к земным формам и вещам, – этот переход связан с долгими периодами потерянности и скорби...

Чуда нет в мире. Нет случая! – все связано одно с другим, все имеет смысл...

Не удивляйтесь, если человек высокого и прекрасного духа совершает поступки низкие, недостойные его: дух часто далеко опережает наше материальное существо... Никогда не судите по поступкам... Факты ничего не говорят о человеке... Судить можно только по намерениям... Поступки – это предохранительные клапаны... Действием мы часто только освобождаемся от чужих нам желаний, живущих в нас...

Великая роль принадлежит славянской расе... В ней сосредоточены все силы и токи... Уже рождаются дети, которым суждено составить то поколение...»

В тот же вечер было официальное закрытие «Русской школы социальных наук». В толпе русских студентов, живущих в Париже, больше чем где-либо удивителен этот слепой мозг, подернутый непрозрачной плевой русских будней, который русская молодежь приносит с собой за границу. Долгие годы они могут жить в самом яром огне плавильного горна европейской мысли и не чувствовать его кипения и видеть только всё те же серые силуэты призраков и наваждений петербургского периода, с детства отпечатавшиеся на ретине их глаза, всюду приносить с собой тусклую скуку либеральных интеллигентов, сосланных в глухую русскую провинцию.

Профессор Трачевский, с седой головой и лицом византийского страстотерпца, читал заключительную лекцию о Великой революции.

«...Храбрый босоножка прошел по всей Европе в своем капотике с трехцветкой в руках. Но под синей шинелью скрывалась драгоценность – его огненное сердце. Когда он приходил в новый город, он сейчас же сажал посреди площади маленькое деревцо и вешал на него фригийский колпак. Это называлось “деревом свободы”...»[2]

Эти страницы французской революции, приноровленные для понимания десятилетних девиц, где «санкюлоты» переводились «босоножками», произносились в нескольких шагах от того места, где помещался когда-то клуб якобинцев, среди камней, пропитанных жертвенной кровью народов, на которых еще горят прикосновения горячих пальцев, хватавшихся за них.

В заключение он сказал несколько слов о «чуде» гражданского обновления России. Прислушиваясь дальше к речам, произносившимся с этой кафедры позитивной мысли, меня удивило частое повторение слова «чудо». Оно приходило на язык говорившим случайно, его употребляли между прочим, не придавая ему слишком большого значения. Но тем большее значение приобретало оно, сопоставленное со словами Анни Безант, сознательно и гордо отрицавшей возможность чуда в мироздании.

«Нет чуда! нет случайностей! Всё имеет тайную связь, и ее надо найти»...

Европейская мысль никогда не могла отказаться от сладостной веры в чудо и сквозь мертвые хрустали позитивизма остановилась перед тем же чудом в его мещанской разновидности случая.

Может быть, вся разница между позитивизмом и идеализмом... символизмом... словом, тем миросозерцанием, которое теперь любой называет новым, но которое на самом деле является самым старым на земле, – и заключается в том, что позитивизм в глубине души признает чудо, оставляя для него широкое место в своем миросозерцании, а символизм, допуская для краткости это имя, – отрицает его...

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

ЛИТЕРАТУРНЫЕ БАНКЕТЫ «LA PLUME»

Банкеты журнала «La Plume» в настоящее время представляют из себя историческую традицию. За ними почти двадцатилетняя давность.

Они тесно связаны с литературной историей двух последних десятилетий французской литературы.

Леон Дешан, основатель «La Plume», семнадцать лет тому назад в пяти энергичных параграфах формулировал свою боевую программу:

1) Создать для общей пользы художников, граверов, скульпторов, литераторов орудие для борьбы, инструменты для пропаганды между артистами – до остальных нам нет дела.[1] (Журнал «La Plume»).

2) Воодушевить борцов, дав им возможность лично и непосредственно обращаться к избранной аудитории. (Субботы «La Plume»[2]).

3) Создать антологию избранных произведений новых писателей, иллюстрированную избранными артистами, еще неизвестными публике: Ропсом, Рэдоном, Люсом, Десбутэном.

4) Уничтожить несправедливость и пристрастность в литературных и артистических спорах; произвести полный переворот в отношениях между признанными мастерами и молодыми – только приходящими: по отношению к старшим заменить презрительную насмешку почтенным уважением. (Банкеты «La Plume»[4]).

5) Пробудить у нас культ мастеров, разбивая враждебное безразличие и партийный дух. (Подписка в пользу Верлена,[5] памятник Бодлэра[6]).

На этой программе сохранилось горячее дыхание первых борцов за символизм... «La Plume» должен был стать не журналом, а эстетическим парламентом. Дешан обладал редкою способностью собирать вокруг себя людей. Все эти бесшабашные и талантливые юноши, про которых в Париже ходили чудовищные легенды, которых «Фигаро» называл «мертвецами из пивных, Гелиогабалами публичных домов»,[7] ютившиеся в своем излюбленном кафе «François I»,[8] куда приходил потихоньку Макс Нордау собирать материалы для своего «Вырождения»[9] и где для него устраивались мальчишеские бляги и его дурачили невероятными рассказами о своих извращениях и чудовищных вкусах, – все они переселились в погребок на площади St.-Michel[10] на субботние собрания «La Plume».

На торжественных банкетах устраивались мирные встречи старшего поколения, метавшего на газетных столбцах гром и молнию против символистов и этих молодых людоедов. Банкеты происходили всегда под председательством кого-нибудь из «стариков».

Пювис де Шаван, Леконт де Лиль, Маллармэ, Верлен, Эредиа, Зола, Кларти... по очереди занимали председательское кресло. Одни из них спускались в Латинский квартал как к своим детям и наследникам, другие с робостью, как в вертеп своих литературных и политических врагов.

«La Plume» было всегда знаменем, в складках которого трепетали все ветры и порывы дня... Наряду с эстетическими и философскими движениями там процветал социализм и анархизм, особенно анархизм, который всегда шел об руку с символизмом.

Во времена Дешана «La Plume» было скорее не журналом, а полем для литературных турниров...

В то время как другие журналы становились степеннее, росли, изменялись, «La Plume» как-то всегда оставалось в руках молодежи.

Свежего ветра не было – складки знамени беспомощно опускались, бессильные и сморщенные; но при новом порыве орифламма распускалась снова...

В течение года «La Plume» умирал...[11] Он перестал уже выходить... И вот теперь он снова обновился,[12] очутившись опять в руках каких-то совсем молодых и совсем еще неизвестных литературному Парижу поэтов.

Недавно снова был годичный банкет «La Plume» под председательством Альбера Бэнара.[13]

«Стариками» на нем оказались те самые, кто семнадцать лет тому назад выступали в качестве молодежи: Поль Адан, Мэтерлинк, Элемир Бурж...

В обычной зале на Rue de la Serpente новые хозяева «La Plume» принимали гостей.

Риччиото Канудо, молодой человек с красными веками и ласковыми развратными глазами, и Альбер Тротро – другой редактор – музыкальный критик и притом абсолютно глухой.

– В этом нет ничего удивительного... В Брюсселе я знал одного определителя картин – слепого, и он никогда не ошибался, – пояснил сведущий человек из редакции...

Альбер Бэнар, монументальный, громадный в своем черном сюртуке, сидящем на нем, как вороненые стальные латы, расчесанный, с приглаженными волосами, с широким сияющим лицом, сидел на председательском месте рядом со своей величественной супругой, силуэт которой так хорошо знаком по портретам ее мужа.

Все речи приурочены к его «Аполлону» – плафону для Большой Оперы, выставленному в этому году в Национальном Салоне...[14]

... – В первый раз мысль о смерти пришла мне в детстве, когда я в наказание переписывал семь раз басню Лафонтена «Дуб и тростник»... Помните ее великолепные заключительные слова: «Тот, чья голова была близка к небу, а корни касались царства мертвых...»[15]

Будемте благодетельными гениями для тех поколений, которые следуют за нами...

Будем хранить память о великих мертвецах...

Это говорит Бэнар...

Потом его приветствуют Карьер, m-me Северин, Карл Боэс, Поль Адан...

Когда голоса требуют речи от г-жи Северин, она встает со своими седыми волосами маркизы XVIII века и с нервным изменчивым лицом, желтым, морщинистым, с огненными черными глазами, похожая на Марата, переодетого в женское платье.

– Я думала: вот будет, наконец, банкет, на котором мне можно будет ничего не говорить...

Cher Maître, вы прославили Аполлона, позвольте же мне прославить Марсиаса.[16] Если надо выбирать между солнечным богом и несчастным существом – получеловеком, полуживотным, – то во всем, что касается политики и искусства, я становлюсь на сторону Марсиаса; я могла бы быть бабушкой «La Plume»...

Я не верю ни в богов, ни в большинство... Народ?.. О, да! Толпа?.. О, нет!..

Она ссылается на книгу Поль Адана... Поль Адан, только что вернувшийся из Америки, очень шикарный, с большой черной бородой, которую он отпустил себе недавно, – немного конфузясь и очень польщенный словами г-жи Северин, рассказывает о том, как он стоял на выставке в С.-Луи против панно Бэнара с несколькими очень красивыми американками.

«Красота Америки любовалась красой Франции».

Несколько десятков молодых людей, с любопытством рассматривая этих знаменитостей, стараются их faire chanter* по очереди.

Когда доходит очередь до Мэтерлинка, он испуганно озирается, робко поднимает глаза, конфузится, как маленький мальчик, что очень идет к его атлетической и простой фигуре. Он отмалчивается, отрицательно качает головой. Потом он начинает с интересом подробно расспрашивать о Бальмонте и его путешествии в Мексику...[17]

Элемир Бурж, который редко выползает из своего угла, с длинными небрежно зачесанными волосами, с звериной челюстью и кроткими глазами, сгорбленный, в какой-то полудамской кофте, застегнутой на одну пуговицу, в ответ на усиленные вызовы молодежи говорит:

---

* Заставить петь (*фр.*)

– Мне понадобилось двадцать лет для того, чтобы написать три книги... Как же вы хотите, чтобы я сымпровизировал целую речь в несколько минут?

Потом говорит рябой и стремительный Майар, главный помощник Дешана, вся жизнь которого прошла около «La Plume».

В нем горят старая бесшабашность и порыв первых схваток за символизм.

Карл Боэс – бывший редактор «La Plume», заморозивший его порядком в скучные времена своего директорства, усыпляет длинной и тягучей речью.

Душа Фрица Таулоу не выносит этого многоглаголанья. Он поднимается с другого конца стола во всю высоту своей величественной фигуры семидесятилетнего патриарха, с головой, овеянной тонкими седыми волосами, мягкими и рассыпчатыми, как иней, с глазами, затянутыми тусклой дымкой старости, и внушительным голосом, в котором иногда проскальзывают ребячливые ноты, говорит:

– Слишком много вы говорите, господа... Художникам рисовать нужно, писателям писать... Что же тут много разговаривать... А много слов говорить очень вредно...

После конца обеда «знаменитости» торопятся улизнуть... Г-жа Северин, уходя, жмет мне руку и говорит:

– Вы ведь русский?.. Я очень люблю вашу родину и много для нее делала... Теперь вы переживаете тяжелый период... Но вот погодите... Я теперь занята, но через месяц... я уже готовлю статью... Да, я готовлю решительную статью... Вы можете не беспокоиться... Через месяц я снова займусь Россией.

НА ГЕРМАНСКОЙ СЛУЖБЕ

(Роман Мориса Баррэса)

Когда старые раны зажили, только в дурную погоду из глубины встает ноющая старая боль.

Еще ежегодно утром 14 июля, в день национального праздника, группы людей сходятся на Place de la Concorde и украшают свежими траурными венками статую города Страсбурга. Но с каждым годом эта патриотическая манифестация утрачивает свою остроту. Это больше не призыв к мести, а воспоминание о безвозвратно ушедшем: день «всех мертвых».

Но там – на восточных границах – в Лотарингии боль сохранила всю остроту.

Морис Баррэс, как известно, лотарингец по рождению, в настоящее время пишет большой роман «Восточные бастионы»: памятник своей разрубленной, четвертованной родине.

«На германской службе» – это только первая часть этого романа, представляющая отдельный, вполне самостоятельный эпизод и только что вышедшая отдельным изданием.

«Зарейнские народы двадцать восемь раз врывались во Францию, отдельный человек живет достаточно долго, чтобы быть свидетелем нескольких схваток; но что касается конечного исхода, то что же можно предвидеть в этой борьбе, которая началась еще в доисторические времена?..

Эта борьба за обладание Рейном, точно борьба между солнцем и дождем – борьба вечных альтернатив, вечных крайностей.

На восточных границах мой маленький народ из века в век играл главную роль в этой борьбе национальностей, борьбе, в которой я тоже являюсь одним из скромных борцов».[1]

Эта первая часть обещанной эпопеи Эльзаса и Лотарингии, написанная с горячим чувством любви к своей земле и проникнутая страстной привязанностью к Франции, тем не менее чужда узкого и слепого патриотизма, которого можно было бы ожидать от Мориса Баррэса больше, чем от кого-либо другого.

В ней творчество принесено в жертву документальности. Она носит несколько характер интервью, точно записанного эпизода. Баррэс слишком любит своего героя – молодого медика Эрмана, который из любви к Лотарингии решается пройти сквозь германскую военную службу, чтобы прибавить к нему художественные, изобретенные черты.

Только в пейзаж, в окружающую обстановку он влагает всю свою любовь и все свое творчество...

Фабула романа: путешествуя по Лотарингии вместе с одним своим знакомым, автор наталкивается на такой случай.

В одном кабачке его приятель произносит громко фразу:

«Конечно, я уважаю больше тех бедняг, которые бегут за границу, чем ренегатов, которые из страха надевают прусскую каску».

Тогда с соседнего столика поднимается молодой человек:

«Я – добрый эльзасец. Через восемь дней я вступаю в солдатские казармы в Страсбурге. Поэтому прошу вас взять ваши слова обратно».[2]

Происходит дуэль без последствий. Несколько случайностей еще раз или два сталкивают Баррэса с молодым Эрманом, и тот рассказывает ему историю своей военной службы.

«С детства я слышал слова: надо оставаться в своей стране. Не будем, как в 1870 году. Нам совершенно не необходимо эмигрировать во Францию. Наш эльзасский дом нам велит оставаться в Эльзасе».[3]

Годы детства с мечтой о Франции, окутанной дымкой победных легенд, борьба за французский язык, который можно изучать только тайком, сцены преследования за верность Франции и наконец необходимость пробыть год в

германских казармах, как плата за право оставаться в своей стране, – это история каждого юноши в покоренной стране.

В этом детальном описании года военной службы со всеми ее мелкими и крупными ужасами – большая заслуга книги.

Как художественное произведение, эти страницы нельзя отнести к лучшим вещам Баррэса – они ниже его таланта и его захвата.

Но они подкупают искренностью и документальной честностью гражданина Лотарингии.

В ПАРИЖЕ

Чтобы понять жизнь большого города, надо узнать, как он относится к смерти. Истинное лицо Парижа надо искать в искаженных масках Морга и в каменистой тесноте Пер-Лашеза.[1]

Могила – пробный камень. Вся интимность, задушевность, мелочность и пошлость жизни проступают на могильной плите. Надгробный памятник – и память умершему, и приговор живому.

Мещански роскошные кладбища Генуи и Милана [2] отражают текущее мгновенье не меньше, чем бульварный листок печатанной бумаги.

На больших парижских кладбищах церемониал смерти слишком канонизировался и обратился в обряд приличия, в законченные формы траура и традиционных надписей.

На могилах нет интимной беседы со смертью. Памятники и надгробные часовни так же замкнуты от постороннего взгляда, как серые парижские дома и буржуазные квартиры.

Для чувств живого есть строго определенное русло, оно не вырывается на могиле ни восклицательным знаком, ни сдержанным рыданием.

Проще, откровеннее и искреннее парижане на кладбище собак и других домашних животных. Это – единственная нить, по которой можно прочесть связь городского человека с его братом-зверем.

Этих зверей немного в городе. Собака, кошка, попугай... из всего мира природы парижанин взял с собой только их.

За Парижем со стороны Клиши, в том месте, где Сена разделяется на три рукава перед Аньером, на острове, называемом Ile des Ravageurs*, возвышается решетка с каменны-

---

* Остров Опустошителей (*фр.*).

ми воротами и странно звучащей надписью «Nécropole Canine»*.

Здесь Сена обросла густыми зарослями деревьев, и берега ее шевелятся тонкими удочками рыболовов, точно усиками бабочки. К этим тенистым окраинам Париж подступает пыльными и душными улицами предместий, фабричными трубами, животами нефтяных баков, тонкими переплетами подъемных кранов, и только один белый купол Sacré Cœur [3] светлеет в серо-лиловой дымке.

Из-за решетки кладбища виден большой мраморный памятник знаменитому сенбернару Барри, биография которого украшает все детские хрестоматии. На нем надпись:

«Он спас жизнь сорока человек. Сорок первый убил его».

Символика смерти здесь должна была отыскивать для себя новые формы и слова, и потому каждое слово звучит здесь трогательно и оригинально.

Много есть памятников на манер человечьих, но есть и иные. Есть фотографии, портреты, бюсты и фигуры погребенных животных. Есть графские и княжеские короны над могилами.

Надгробные надписи здесь полнее выражают склад и характер живого и его отношение к жизни.

На одном памятнике можно видеть слова Паскаля:

«Человек – это не больше как зверь, который мыслит».

Рядом горькие слова Шамфора:

«Чем больше я вижу людей, тем больше я люблю животных».

На других целая история:

«Памяти Лулу. В знак признательности от бедной матери, которой Лулу спасла ее ребенка, тонувшего в Гаронне в 1895 году. Храброй Лулу было в то время только девять месяцев и одна лапка у нее была сломана».

На каменной собачьей будке с цепью, на которой висит старый кожаный ошейник, надпись, напоминающая о грустных страницах Мэтерлинка, посвященных его черному бульдогу Пеллеасу в «Double jardin»[4]:

---

* Собачий Некрополь (*фр.*).

«Он был слишком впечатлителен и умен для того, чтобы жить».

Над свежей могилой, обсаженной васильками и геранимумом, такая надпись:

«Фрике, Фрикет, Лизор, мои бедные малютки. Я сделал всё и не мог спасти вас от смерти. Мои бедные щеночки, мои бедные малютки, я грустен, и мы все вас искренно жалеем».

В другой надписи уже целая сдержанная драма:

«Ни имени? Ни числа?

Не всё равно ли? Под этим камнем лежат материальные остатки того, кто в течение четырнадцати лет был моим единственным другом».

При мне кладбище было пустынно. Только в одном углу я заметил трех дам, которые привезли свежих цветов на могилу. Они были одеты с большим шиком. Но лица их были страшны и необычайны, как лица существ, не привыкших к солнечному свету. Они были стары. Кожа их была желта и умерщвлена косметиками. Под глазами были синеватые впадины и складки. Губы, дряблые, бесхарактерные и бессильно опущенные, говорили о многом и страшном.

На этом кладбище им принадлежит много надписей.

«Вечно я буду сожалеть о моей любимой малютке, как будет пуста и одинока моя жизнь без тебя. Прощай, моя маленькая Wou-Wou. Твоя Тини».

Еще более сомнительно, намекающе звучит четверостишие:

«Si ton âme, Sapho, n'accompagne la mienne
O chère noble amie aux ignorées séjours,
Je ne vent pas du Ciel! je veux quoi qu'il advienne
M'endormir comme toi, sans réveil pour toujours!»*

Плавильный огонь смерти вытопил на этих немногих плитах все страсти, трагедии, извращенности и порывы большого города.

---

* Если душа твоя, Сапфо, не последует за моей,
О мой дорогой благородный друг, в неведомые места,
Я не приду с Небес! Я хочу, что бы ни случилось,
Уснуть, как ты, навсегда, беспробудно! (*фр.*)

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА АКВАРЕЛИСТОВ

Список членов этого нового общества акварелистов обещает гораздо больше, чем дает эта первая выставка. Среди членов значатся: Симон, Серджент, Кондер, Бенуа, Брэнгвин, Латуш, Кнопф и много других.[1] Но на настоящей выставке представляют значение только Бенуа, Латуш и Симон. Остальные же из поименованных ничего не выставили. Из этих трех главенствующих Александр Бенуа самый интересный. Его акварели – целое открытие для Парижа, который видит их в первый раз. Он затрагивал всё те же области, в которые проникали до него уже сотни французских художников. Свою Бретань он противоставляет Бретани Симона и свой Версаль восемнадцатому веку Латуша.

Латуш сам по себе, всем своим существом, всеми своими недостатками, так же как и достоинствами, – XVIII век. Он весь рококо, он весь в выгнутой линии, он весь в тени от восковой свечи на женском лице, он весь в луче солнца сквозь зеленую ставню, он весь в случайно обнажившемся плече.

XVIII век в нем самом, он сквозит для него во всей современной обстановке с такой же силою, как в «Passé vivant» – последнем романе Анри де Ренье.[2]

Историческое видение Ал. Бенуа несравненно более четко и законченно. Он исходит от пейзажа и обстановки.

Он объясняет их историческими масками. Именно масками, а не лицами. Его живые персонажи повествовательны; они не содержание картины, а только подпись к ней.

Вот Версаль ранний: только что разбитый, тощий, совершенно прозрачный парк с укоризненной геометричностью аллей. За зелеными решетками новых боскетов горизонтально вытянули тонкие веточки только что посаженные и

подстриженные кустарники. Во всем чувствуется прикосновение геометрической фантазии Ленотра, мыслившего пентаграммами и радиусами. На зеркальной поверхности застывшего бассейна кувыркаются и шалят золоченые девочки. Одна упала спиной на самую поверхность воды. Золото потускнело и позеленело в вечернем свете, а надо всеми пустынное вечернее небо и стаи птиц в воздухе. По краю бассейна, уходя в соседнюю аллею, проходит король с дамой и за ним придворные попарно. Это не живые люди, это марионетки той эпохи, но марионетки, созданные сознательно и с полным совершенством. Это не археологическая реставрация, а очень субъективный взгляд от нас туда. Марионетка – это условное, почти карикатурное обобщение фигуры и жеста. И фигуры Бенуа именно таковы. И в этом их оригинальность и художественное достоинство.

Король ушел вперед и виден со спины. На нем малиновый кафтан и алые чулки. Он с величественной, почти журавлиной манерностью поставил боком ногу и милостиво наклонил голову, обращаясь к своей даме.

Маленькие пажи несут шлейфы, старый придворный в высоком коричневом парике с угловатым и значительным лицом той эпохи, старчески приоткрыв рот, рассказывает что-то своей чопорной великолепной даме.

Но золотые девочки, которые кувыркаются по зеркальной поверхности бассейна, несравненно живее этих старомодных привидений.

В «Comédie Italienne» марионетки уже действуют совершенно открыто. Они кривляются на открытой сцене Версаля. Из-за кулис за фигурами Пьеро, Коломбины, Пульчинеля и Арлекина [3] видна зрительная зала, освещенная тяжелым желтым светом канделябров, высокие арки боскетов, черные кипарисы и за ними огромная грозовая туча, своими крыльями покрывающая все небо, и в разрыве ее зеленая вечерняя бездна, светлая как холодный драгоценный камень.

«Зимняя сказка» – Версаль под снегом. Глубокий вечер. Снежная мгла величавой аллеи, подернутой инеем. Фонтан под снегом, как вычурная итальянская корзина для плодов –

трехэтажный, опирающийся на амуров, на дельфинов с хвостами из тяжелых чешуйчатых листьев. Вода в бассейне талая, черная, стального безнадежного оттенка. И вокруг бассейна вереница веселых масок вьется в надвигающейся тьме, пробираясь по снегу, с криками и хохотом.

Это одна сторона творчества Бенуа. Другая сторона, которой он представлен на настоящей выставке более полно, – это его пейзаж, выдержанный, строгий, законченный, – пейзаж, на который время бросило свои бронзовые тени. Это широкие партерры Версаля, необозримые водные пространства бассейнов, четкие геометрические фигуры подстриженных буксусов, широко расчерченные линии песчаных дорожек, бронзовые группы, мраморные вазы и «свободное племя Версальских статуй».

«Версальский парк – это великая трагедия времен года, всеобъемлющая и нескончаемая, которая заступает место оконченной трагедии человеческого величия».

У Бенуа на первом плане именно эта трагедия. Он – такой же влюбленный комментатор эпической поэмы Ленотра, как Лобр – комментатор торжественных од Ле-Брёна.

Латуш стареет и воняет. Его искусство – одно из тех очаровательных женских лиц, вся прелесть которых в одной улыбке. Его искусство – отлив перламутровой раковины; луч упал иначе – и все стало серым и скучным. В его лучших вещах никогда нет совершенства. Ему много надо прощать, и его обаяние заставляет прощать многое. Но последние годы ему все меньше и меньше хочется прощать его недостатки. Там, где была юная свежесть, глаз ловит следы притираний и пудры. Он стал подражать самому себе, он повторяет свои старые мотивы.

«Воспоминание о Бретани» – это внутренность церкви. Сквозь желто-розовые солнечные стекла врывается свет, в них рисуются громадные фигуры святых; темные лица бретонок в белых чепчиках, нагроможденные на первом плане, кажутся зеленоватыми в певучей мгле собора. Это перепев очень старых картин Латуша.

Таким же перепевом является и его «Венецианский праздник» – лодка с балдахином из зеленых гирлянд и раз-

ноцветных круглых фонарей – желтых с красным. Цветы и флейты, обнаженные падающие плечи, переплетающиеся горячие пальцы, полуопущенное тонкое лицо девушки-фавна, ночная вода, растревоженная веслами и переливающаяся огнями, и сноп фейерверка в небе, подобный северному сиянию.

Единственная вещь, где Латуш вполне достоин самого себя, – это «Запах роз».

В старом зеркале, точно в зеленой воде забытого бассейна, отражается окно с полуопущенными зелеными жалюзи, сквозь которые врывается глубоко зеленый свет цветущего сада. На золоченом подзеркальнике сидит маленькая обезьянка с болезненно приподнятыми бровями и тонкими пальчиками теребит алую розу и нюхает ее. Тут же лежит несколько мертвых, растерзанных на лепестки роз.

Симон выставил несколько акварельных этюдов бретонок и детей в маскарадных костюмах. Они отчеканены широкими черными контурами с обычным честным мастерством Симона, с его обычной силой, но они так похожи на все его другие такие же этюды, что глаз отказывается оценивать их.

Из остальных художников следует отметить Луиджини и Кассьера, которые пишут голландские города в манере и в красках Бертона, только без его строгости и простоты, корректные и скучные внутренности церквей Альфреда Делонуа, декоративные цветы Генриетты Креспель, которым уголь придает строгий тон, устарело-символические вещи Кнопфа, очень широкие и влажные марины Александра Марсетта, проникнутого Тёрнеровскими традициями, много хороших рисунков Константина Менье из его посмертных папок,[4] и скучный шик старой акварельной манеры в вещах Анри Стакэ.

ДНЕВНИК ЛЮДОВИКА XVI

В Парижских Национальных Архивах хранится серия маленьких тетрадок, в которых Людовик XVI вел свой дневник со своей ранней молодости и вплоть до последнего месяца царствования (до июля 1792 г.).

Дневник этот никогда не был опубликован целиком, но не в силу каких бы то ни было высших соображений, но благодаря поразительной длинноте и бессодержательности этого любопытного не столько исторического, сколько человеческого документа.

Опубликованные в извлечениях эти записки представляют большой психологический интерес контрастом великих исторических дат и личных интересов главного действующего лица в совершившейся трагедии цареубийства.

Дневник Людовика XVI отличается стенографической краткостью и отмечает не чувства, не психологию, а только события, произведшие на него в данный день наибольшее впечатление.

В момент женитьбы Людовику было шестнадцать лет. В дневнике сохранились четыре заметки, касающиеся его отношений к Марии Антуанетте в то время.

«11 мая 1770 г. Встреча с M-me la Dauphine.

16 мая. Моя свадьба, наши комнаты в галерее, королевский ужин в зале оперы.

23 ноября. Ездил верхом с M-me la Dauphine.

8 июня 1773 г. Наш въезд в Париж».

Это весь роман Людовика XVI – первый и последний в его жизни. Больше об Марии Антуанетте до самого вступления на престол не упоминается.

Но есть события в жизни короля, которые он отмечает с несравненно большей подробностью, хотя весь дневник и сохраняет лаконическую точность конторской книги.

Описывается очень подробно все, что касается охоты. Король с любовью составляет список тех лошадей, на которых он когда-либо ездил верхом.

Он дает точное число убитых им зайцев, кабанов, диких коз, фазанов и подводит итоги:

В тринадцать лет убито 189 251 штука дичи и 1274 оленя. Он охотился даже на ласточек. 28 июня 1784 г. он убил их 200.

Имея 26 лет, он записывает, что он в своей жизни взял 43 ванны, отмечает два расстройства желудка, несколько насморков и геморрой.

В то время, когда Франция от одного финансового краха шла к другому и гибли миллионы, он подробно ведет свои личные счеты:

«12 су за стекло для часов, 2 ливра 4 су за подмазку почтовой кареты; 10 ливров за масло для лампы, 25 су бутылка водки, 9 су сена для упаковки, 1 ливр 16 су штопор, 13 су – на растопки» и т. д.

В те дни, когда нет ни мессы, ни охоты, ни недомоганья, он записывает кратко: «Ничего» – «rien».

Политика его не интересует и не волнует совершенно, но и это «ничего» трагически оттеняет почти все великие даты революции.

20 июня 1789 года – в день клятвы в Мячной Зале он отмечает: «Охота на оленей в лесу Бютар. Убит один».

14 июля – (в день взятия Бастилии): «Ничего».[1]

4 августа, когда старая Франция отрекалась от своих привилегий: «Охота на оленя в Марли. Туда и обратно верхом».

5 октября – в тот день, когда парижская толпа брала приступом Версальский дворец: «Охота около Шатильона. Убито 81 штука. События прервали. Туда и обратно верхом».

Во время пребывания короля в Тюильри, т. е. в дни полного разгара революции, дневник становится краток и постоянно повторялись одни и те же отметки «rien».

Это французское «ничего» в устах французского короля носит не оттенок надежды – «авось все уладится», как по-

русскому, но имеет характер тупого пренебрежения ко всему происходящему.

Проходя молчанием все общественные великие события, дневник отмечает мельчайшие события личной жизни, производившие впечатление на короля.

Так он записывает:

«Прибытие фарфоров. Видел на террасе человека, который промывал червей у лошади. Отправка фарфоров. Видел в театре физика-голландца».

Фарфоры, о которых упоминается, – это произведение Севрской мануфактуры, которые ежегодно привозились во дворец и после увозили обратно. При общем однообразии дворцовой жизни их упаковка и распаковка доставляли королю интересное зрелище.

Наиболее любопытны записи тех дней, когда королю волей-неволей приходилось высказать и выразить свое активное отношение к действительности.

Вот бегство в Варенн.

В последний день лихорадочных приготовлений к этому решительному шагу в жизни короля, в то время, когда все его близкие были в волнении и ожидали общей резни, когда станет известным о бегстве, король записывал:

«Июнь 1791. 20. Ничего.

21 июня. Отъезд из Парижа в полночь. Прибыли и остановились в Варенне, что в Аргонне, в одиннадцать часов вечера».

Об аресте, об угрожающей толпе, о ночи в Варенне ни слова. На другой день запись:

«22 июня. Отъезд из Варенна в пять или шесть часов утра. Завтрак в Сен-Менеульде. В шесть часов прибыли в Талор. Ужин и ночь в старом интендантстве».

В этот день, когда он записывает только завтрак и ужины, король подвергался наибольшей опасности, может быть, за все трагические дни революции, вся дорога от Варенна до Парижа была запружена народом окрестных городов и деревень, который был готов растерзать короля и его семью, и карета удалилась под градом оскорблений и криков.

«23. В одиннадцать с половиной была прервана месса, чтобы ускорить отъезд. Завтрак в Шалоне. Обедали в Жерне, нашли комиссаров национального собрания в Норе, что в Бюиссоне. В одиннадцать часов приехали в Дорман. Там ужинали. Три часа спал в кресле».

24. Отъезд в Дорман в половине восьмого. Обед в Ферт-су-Жуар. Одиннадцать часов прибытие в Мо. Ужинали и спали в епископском дворце.

26. Отъезд из Мо в половине восьмого. Приехали в Пиридр в восемь. Нигде не останавливались.

27. Ничего. Обедня в Галерее. Доклад комиссаров собрания.

28. Я начал принимать молочную сыворотку».

В конце июля запись: «Кончил принимать сыворотку» – и надпись поперек страницы:

«Ничего в течение целого месяца. Месса в Галерее».

Дневник кончается за несколько дней до взятия Тюильри народом, и последнее слово дневника то же «rien» под датой 31 июля 1792 года.

В то время, когда решалась судьба королевства и его собственная, он подводит статистические итоги своей жизни:

«С 1775 по 1791 год я выходил из дому 2636 раз и сделал 25 смотров».

852 дня он был в путешествии и 385 раз ночевал вне Версаля. За четырнадцать лет царствования он насчитывает 33 псовых охоты, 104 охоты на кабана, 266 охот на коз, 146 выездов без охоты и 223 прогулки.

После таких итогов совершенно ясно, что этот «тигр с человеческим лицом», как его называли якобинцы, был абсолютно неспособен ни на какую интригу, ни на какое сознательное зверство.

ВЕСЕННИЕ САЛОНЫ 1906 ГОДА

(Письмо из Парижа)

Самым крупным событием этого художественного сезона была смерть Карьера.[1] «Национальный Салон» посвятил ему отдельную залу, в которой собрано все, что оставалось лучшего в мастерской его в момент смерти.

Обычно приходилось видеть эти вещи рядом с другими картинами, бестолково перемешанными с яркими красочными пятнами, и только теперь, когда входишь в эту странную залу, стены которой струятся длинными волокнами осенних дымов, только теперь охватывает бесконечная грусть того сумрачного и смутного мира видений, в котором жил Карьер.

В нем нет ничего законченного, ни одной определенной линии – одни световые волокна, кругообразные вихри, точно звезды туманности, из которых слагаются человеческие лица и фигуры.

Карьер остается в истории человеческого духа как создатель святого семейства человечества.

Его многочисленные «Maternité» создали ту окончательную форму выражения для жеста матери к своему ребенку, которую не сможет обойти ни один художник, спустившийся в эту область сердца.[2]

На днях в Hôtel Drouot состоялась распродажа этюдов Карьера.[3] Их было очень много, они были все очень небрежны, не закончены – кривые лица, бьющие в глаза неверности рисунка.

Говорят, что последние месяцы своей жизни, зная, что он уже приговорен своею болезнью, он работал без конца,[4] торопливо, не закончивши, бросая, не заботясь о том, что он делает, только для того, чтобы оставить семье своей большее материальное обеспеченье.

Но те картины и этюды, которые выставлены в Национальном Салоне,[5] многие незаконченные большие компози-

ции далеки от этого упрека. В них смерть не исказила благородную проникновенность рисунка и не оставила печати боязливой торопливости.

После Карьера в Национальном Салоне первое место принадлежит Рэнэ Мэнару, который выставил два большие полотна, предназначенные быть фресками в Сорбонне.

Это «Terre Antique».

Старая, священная земля греческого архипелага.

Вечер... Море замерло и только кое-где синий шелковистый излом молчаливой волны. Сложный лабиринт пустынных мысов, заливов, песчаных крутых осыпей надвинулся на море, почернел, подернулся бархатными сумерками. С песчаной равнины подымается синее волокно жертвенного дыма. Тишина. Пустыня.[6]

Другая фреска: развалины храма[7] – оборванные дорические колонны, коричневые лапы греческой сосны, измытая водой, иссушенная солнцем, обожженная загаром, святая бесплодная грудь великой Земли и над морем огромное вечернее облако, как снежная глыба, как лебедь, распустивший свои позлащенные перья.

В этих двух панно, которые являются центром всего искусства Рэнэ Мэнара, заметно некоторое изменение его обычного тона – бронзово-красного. Он теперь стал слегка зеленоватым, более суровым и простым. Невольно приходят на память великолепные панно Виллара[8] прошлого и позапрошлого года, в которых он стремился восстановить зеленовато-коричневые тона старых гобеленов, дополнив выпавшие и выцветшие переходные тона. Несомненно, что Виллар помог Мэнару найти самого себя в этих зеленовато-бронзовых тонах.

Центром салона французских художников[9] является зала Анри Мартэна,[10] в которой он выставил громадный труд своей жизни – ряд фресок, предназначенных для украшения тулузского Капитолия.

Присутствие пуантилиста Анри Мартэна, как одного из самых видных членов академического салона французских художников, всегда несколько поражает своей необъяснимостью.

Но это не так необычно, как кажется.

Анри Мартэн пользуется пуантилизмом не как сильным средством анализа для новых изысканий в области света и красок, но как вполне определенным и законченным методом для выражения своих художественных идей, как будто пуантилизм был бы уже вполне определенной академической манерой письма.

Фрески для тулузского Капитолия – крупное и вполне законченное произведение большого мастера.

Одна стена – это город, другая – поля.

Город вечером. Берег реки. Раскаленный, алый летний вечер. По берегу, по вытоптанной жалкой траве прибрежного пустыря, по жесткой траве городских предместий идут люди, вышедшие подышать воздухом. По другую сторону реки развертывается набережная города – французского провинциального города: пустынного, каменистого, со старыми стенами, изнемогающими от многовековой скуки.

Люди, которые идут по берегу, – это городские интеллигенты, рабочие, молодые люди – характерные силуэты французской жизни – реальные, но обобщенные до монументальной декоративности. Их походка ленива, они истомлены городом, головы их подняты к закату и щеки их ищут первого прикосновения прохладных пальцев ночи. Кто идет взявшись за руку, кто с книгой в руках.

Другая стена – это поля. Она начинается весной, цветущими яблонями, рассветом.

Центральная часть ее – косцы, которые идут по лугу, расстилая за собой волны сырой скошенной травы.

Дальше вечер – старушки с барашками, еще дальше маленький городок в снежных сумерках с голыми тополями.

Вся композиция разделена на много отдельных панно, из которых одни сливаются в целое, другие незаметно переходят друг к другу.

Громадный труд Анри Мартэна очень поучителен в том отношении, что показывает, какую силу и энергию придает пуантилизм большим декоративным работам, и это определяет истинное назначение этой манеры живописи.

Пуантилизм Анри Мартэн соединяет со строгой четкостью силуэтов и в то же время ничего не определяет и не под-

черкивает во внутренних линиях контура, что придает им характер громадности и монументальности.

Рэнэ Мэнар и Анри Мартэн – это самые выдающиеся пункты обоих салонов.

Неотразимой очаровательности полон в этом году Гастон Латуш.

Он тоже выставил панно,[11] предназначенное для гостиной дипломатического буфета в Елисейском дворце. И оно также соответствует стилем своему месту, как панно Мэнара – Сорбонне и панно Анри Мартэна – тулузскому Капитолию.

«Ночной праздник» Латуша – это какой-то вид версальских бассейнов ночью. Вокруг него иллюминированы боскеты. Бьет фонтан – прозрачные ледяные полотна влаги. Фейерверк висит в черном небе, точно огненная Астра.

Плывет лодка – открытая гондола, которой правят фавны, стоящие на корме. Лодка вся завита, как корзина, лимонными и апельсиновыми гирляндами и увешана мерцающими огненными плодами.

Такой же прелести полно его «Свадебное путешествие». Это красная карета XVIII века, которая едет по лесу в дожде осыпающихся листьев. Сквозь ее заднее окно видна голова, опустившаяся на обнаженное плечо, а фавн, приютившийся на запятках кареты, наигрывает осенние мелодии любви.

Следует еще отметить «Воду» Шюдана, всю поэму воды в ее шести песнях: «Облако», «Ледник», «Гора», «Ключ», «Река» и «Море».[12]

Бланш выставил очень хороший и законченный этюд нагого тела:[13] «La Petite Masque», Коттэ – «Закат солнца в Pont-Royan» и три портрета m-lle I. L. B.

Бэнар тривиален и пошл в своих двух портретах этого года.[14] Оскорбительно смотреть на эту бездушную, кричащую живопись.

Из скульптуры хочется отметить только анималиста Бугатти –Киплинга в скульптуре, и Ируртиа – автора нескольких необычайно тонких и благородных женских бюстов из черной бронзы.[15]

БАГАТЕЛЬ

Карл X, в то время когда он еще был графом д'Артуа – наглым, изящным и неотразимым покорителем женских сердец, – однажды на пари с Марией Антуанеттой выстроил этот дворец в течение одного месяца.

Багатель выстроена в стиле тех маленьких загородных дворцов, которые в XVIII веке носили очаровательное имя «Folies».

То, что строилось тысячелетиями, погибло, – то, что было мимолетным капризом, осталось нетронутым.

Багатель прошла через руки многих владельцев и, в конце концов, досталась сэру Валласу, англичанину, влюбленному в Париж, который известен тем, что поставил целью своей жизни приучить парижан пить воду, и облагодетельствовал Париж несколькими сотнями маленьких фонтанчиков с тремя трафаретными нимфами, тоненькой струйкой воды и кружкой на цепочке, и, кроме того, воздвиг еще отвратительный памятник Шекспиру[1] – подарок, от которого никак нельзя было отказаться.

Теперь Багатель открыта им для художественных выставок.

Эти два маленьких дворца немного меньше, чем Трианон Марии Антуанетты[2], но менее изящны. Она лежит среди Булонского леса, окруженная своим собственным парком. С террас видны цветущие берега Сены и синие массы Mont-Valerien.

Вступая под радостные сени этого королевского каприза, невольно приходит на память один из рассказов Анри де Ренье о г-не Амеркере[3] – французском жантильоме XVIII века.

М-г Амеркер играл в карты с дамой, за которой он ухаживал. Она проигрывалась. Он предложил ей поставить на карту ее тень и выиграл ее тень.

Тогда в течение одного месяца он построил маленький загородный дворец, и когда все было готово до мельчайшей детали, она вечером приехала в него совершенно одна, прошла по всем залам, отразилась во всех зеркалах, – для нее одной был сервирован роскошный ужин, потом она пришла в спальню и совершенно одна провела ночь в этом дворце, отражаемая всеми зеркалами, и когда утром она вышла, г-н Амеркер, не входя во дворец, запер его на ключ, и ни он сам, ни никто другой больше никогда не входили в него.

Хочется думать, что этот легендарный дворец погиб в очистительном огне революции, сгорел, как феникс, и что никто до конца не нарушил его тишину.

Но в залах Багатели все невольно напоминает о нем.

Не знаешь, радоваться или печалиться тому, что Багатель стала местом, открытым для парижан.

В прошлом году там была выставка старых портретов и пейзажей английской школы.

Благородные тени, запечатленные Лауренсом, Генсборо и Тёрнером, были уместны в этой обстановке.

Нельзя этого сказать про ретроспективную выставку, устроенную в этом году Национальным Салоном.

В ее условии было поставлено, чтобы каждый из членов общества, состоящий таковым не менее пяти лет, прислал одну картину не шире одного метра и написанную не менее 15 лет назад.

В результате получилась выставка небольших полотен и маленьких бронзовых групп, в очень большом количестве, расположенных в маленьких залах, исполненных тем строгим кокетством, которое не терпит ни малейшего нарушения стиля. В общем, это довольно милая картина французской живописи половины восьмидесятых годов и даже очень поучительная, так как здесь можно увидеть вполне порядочные и добросовестные вещи тех мастеров, которые, подобно Роллю, теперешнему председателю Салона, совершенно развратили свой талант и не стыдятся в современных салонах выставлять картины, за которые и начинающему рапэну[4] можно было бы сделать строгое внушение.

ГИЛЬОТИНА КАК ФИЛАНТРОПИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Два тонких и стройных столба гильотины стоят зловещим порталом на пороге девятнадцатого века.

Сквозь деревянный ошейник гильотины человечество заглянуло в свое будущее, точно в скважину замка.

На этих дверях глаз бессознательно искал роковой «Lasciate ogni speranza...»,[1] но на них была надпись надежды – «свобода, равенство, братство»... или смерть, по зловещему сарказму Николая Шамфора.[2]

За этими дверьми была вся надежда будущего века. Весь порыв любви к человечеству, весь энтузиазм, которым была охвачена Франция, неожиданно разрешился гильотиной.

«Все те, кто верили в добродетель, неизбежно приходили к выводу, что для ее торжества необходимо истребить всех людей. Робеспьер верил в справедливость и создал террор. Марат верил в добро и требовал трех миллионов голов», по классической фразе Анатоля Франса.[3]

Великая революция была последовательна и логична, и любовь ее могла скристаллизироваться только в непреклонных линиях гильотины.

В самые кровавые минуты революции – и во время сентябрьских убийств, и во время террора, – первым двигателем всегда является чувство справедливости – желание очиститься кровью.

«Если Богу угодно было меня бросить в среду тех извращенных, то, конечно, для того, чтобы истребить их», – писал Сен-Жюст в своем дневнике.

В настоящее время трудно представить себе то, что гильотина была сызначала учреждением филантропическим.

Когда в 1791 году доктор Гильотен, собирая мнения о смертной казни, обратился к палачу Сансону, как к одному

из компетентных лиц, тот ответил весьма интересным мемуаром:

«Для того, чтобы казнь мечом произошла согласно требованиям закона, необходимо, чтобы исполнитель казни был ловок и опытен, а приговоренный – вполне владел собой, не говоря уже о сознательных препятствиях с его стороны. Иначе нет никакой возможности привести к благополучному окончанию казни посредством меча.

После каждой казни лезвие меча не находится больше в необходимом состоянии для совершения следующей. Меч надо снова направлять и оттачивать; и если казнь должна быть совершена над несколькими, то надо иметь достаточное количество вполне приготовленных мечей.

Это создает большие трудности и расходы. Часто случалось, что мечи ломались при подобных казнях. Палач города Парижа владеет только двумя мечами, дарованными ему бывшим парламентом города. Стоят они 600 ливров штука.

Долгим наблюдением доказано, что если присутствуют несколько осужденных, которые должны быть обезглавлены одновременно, то зрелище пролитой крови преисполняет ужасом и смятением даже самых решительных. Подобная слабость представляет почти непобедимое препятствие для казни. Осужденные больше не могут стоять на ногах, и казнь переходит в борьбу и бойню».

Надо заметить, что во Франции осужденный не клал голову на плаху, а стоял свободно и прямо, во весь рост.

Сансон заканчивает свой доклад необходимостью изобретения такой поддержки для тела казнимого, которая не позволяла бы ему двигаться и предоставила бы свободу действий палачу.

Постоянный секретарь медицинской академии доктор д'Амьен, в своем исследовании о последних днях Людовика XVI и Вик д'Азира,[4] дает такое описание старых дореволюционных казней.

«Действительно, стоит только бросить взгляд на описание знаменитых казней, чтобы увидеть, скольким случайностям были подвергаемы казненные; и чем выше было

общественное положение жертвы, чем больше выказывали они мужества и хладнокровия, тем большим опасностям они подвергались. Взгляните на Марию Стюарт. Она думала, что ее обезглавят, как во Франции, мечом, и она будет стоять прямо. Ей помогли положить голову на плаху. Палач, сильно взволнованный, нанес удар неверной рукой; топор, вместо того, чтобы ударить по шее, упал на затылок и только нанес рану. Она не сделала ни одного движения, и у нее не вырвалось ни одного звука. Только вторым ударом палач отрубил ей голову. Иное было с молодым де Ту, приговоренным к смерти за то, что он не предал Сен-Марса. Надо было семь ударов, чтобы отрубить эту благородную голову. И осужденные знали, что первый удар может быть неверен. Монмут – незаконный сын Карла II, как подобает истому англичанину, обращаясь к палачу, сказал: «Вот тебе шесть гиней и постарайся не рубить меня, как котлету, как ты это сделал с лордом Русселем». Первый удар нанес ему только легкую рану. Монмут поднял голову и с упреком поглядел на палача; четыре удара понадобились, чтобы покончить эту кровавую трагедию. Эта идея преследовала кавалера де ла Барр. Глядя в глаза парижского палача, которого выписали для его казни, этот смелый мальчик ему сказал:

– Хорош ли твой меч? Покажи-ка мне его.

– Это никогда не показывается, сударь, – ответил ему палач.

– Это ты казнил графа Лилли? – продолжал де ла Барр.

– Да, сударь!

– Ты ему сделал очень больно?

– Это была его собственная вина – он всё время двигался. Станьте потверже, и я не промахнусь; будьте спокойны.

И действительно – палач, несколько раз примерившись мечом, снял голову с одного удара».

Доктор Гильотен был филантропом рати свирепых филантропов девяносто третьего года, которые «верили в добродетель».

В национальном собрании он выступает по преимуществу по вопросам гигиены. В истории сохранились две его

речи: 17 июня 1789 г. о негигиеничности залы национального собрания, вследствие плохого состояния вентиляции, и 1 декабря того же года, – о смертной казни.

В этой речи он описал разные способы смертной казни: колесование, сожжение на костре, и требовал для всех равенства перед смертью, независимо от преступления, которое они совершили.

«Преступник должен быть обезглавлен. И это должно производиться посредством простого механизма».

Тут он дал краткое описание того, как должен быть устроен этот механизм, по его мнению, и в лирическом порыве заключил словами:

«Лезвие обрушивается с быстротою молнии; голова отлетает; кровь брызгает – человек больше не существует. Такая машина будет отрубать голову совершенно без всякой боли, так что вы сами не успеете этого заметить».

По одним известиям, национальное собрание в этом месте разразилось аплодисментами, по другим – раздался гомерический хохот.

Но тем не менее, только через полтора года, именно 3 июня 1791 года, был проведен закон, гласящий:

«Всякий, приговоренный к смерти, будет казниться усечением головы».

Тогда составление проекта машины для казни было поручено постоянному секретарю хирургической академии, доктору Антуану Луи. Он составил проект гильотины; но для осуществления его понадобилась помощь немецкого фортепьянных дел мастера Тобиаса Шмита, так как французские столяры отказались от постройки человеколюбивого инструмента. По легенде, Т. Шмит был другом Сансона, который был ярым меломаном, и они часто разыгрывали вдвоем дуэты из «Армиды».[5] После первых удачных опытов, сделанных над трупами в Биссетре, гильотина была введена в уголовную практику, и первым на ней был казнен уголовный преступник Беллете.

Ленотр говорит: «В это время отмена смертной казни висела в воздухе. Надо заметить, что эта утопия всегда гнез-

дится в человеческое сердце при начале каждой революции, которой суждено быть очень кровавой».

В 1871 году коммуна началась «торжественным сожжением гильотины на Place Voltaire».

Филантропические поправки только отягчают зло.

Они вносят усовершенствование в производство зла и делают его менее резким, более продолжительным.

Гильотина была введением машинного производства в области смерти.

И подобно всякой машине, она сделала свой товар общедоступным и дешевым. Она усовершенствовала смерть и убила жалость. Без гильотины революция не могла бы создать систематического террора, раньше казнь была убийством, трагедией – она ужасала зрителя, потому что была борьбой между палачом и осужденным. Гильотина не ужасала современников, потому что казалась им не убийством, а какой-то безбольной операцией, устраняющей людей из жизни.

«Для того, чтобы спасти тело, хирург часто бывает принужден ампутировать больной член. Если один член общества заражен гангреной, необходимо его ампутировать, Палач – это хирург. Разница только в размере ножа». – Это говорил последний из рода Сансонов.

Насколько гильотина была окружена ореолом человеколюбия в 93 году, показывает неожиданно прорвавшаяся фраза аббата Карришона в его драматическом описании казни герцогини де Ноайль, которую он близко знал.

«Буйная радость зрителей удваивает и отягчает казнь, мягкую в своей сущности (le supplice doux en lui-même)».

Ленотр держится того мнения, что изобретение гильотины увеличило количество жертв во время революции.

Он говорит:

«Эта машина, изобретенная с филантропическими целями, появилась в тот критический момент, когда революционная буря превратилась в ураган. Без гильотины революционный трибунал не мог бы действовать так, как он действовал. Народонаселение Парижа не могло бы вынести зрелище стольких казней, совершаемых старым способом, если бы даже это было физически возможно.

Ни лионские расстрелы, ни нантские Нуаяды не были бы возможны в Париже. Успех гильотины был в ее простоте и бесшумности: казалось, что она не убивала людей, а только устраняла их».

После зрелища дореволюционных пыток, костров, колесований, четвертований смерть на гильотинах казалась настолько легкой, что не вызывала сострадания со стороны зрителей.

Для того, чтобы произвести впечатление на толпу, нужны сильные жесты, раздирающие крики, а осужденные во время террора держали себя всегда с большим достоинством и сдержанностью, что совершенно не производило впечатления на толпу.

Казнь m-me Дюбарри с ее отчаянными криками, мольбами и слезами, составлявшая исключение, вызвала такое потрясение, что стала одним из семян реакции Термидора. Когда ее везли, растерзанную, задыхающуюся, кричащую, то любопытные убегали, двери запирались и крики ужаса раздавались в толпе.

Нервное и впечатлительное население Парижа не было потрясено ужасом во время террора благодаря «чистоте работы» гильотины. Но если самая казнь не производила впечатления на толпу, то трупы казненных и места их погребений составляли ужас тех кварталов, в которых работала гильотина. Как только известное кладбище раскрывало свои могилы для гильотированных, так подымались протесты местного населения и вопли о заразе.

Но, с другой стороны, гильотина вошла в мифологию французского народа. Она называлась святой гильотиной.

В честь ее пелись такие молитвы:

> «Святая гильотина, защитница патриотов, помолись за нас!
> Святая гильотина, ужас аристократов, защити нас!
> Добрая машина, помилуй нас!
> Дивная машина, помилуй нас!
> Святая гильотина, охрани нас от недругов наших!»...

Имя Гильотена гильотина получила незаслуженно и случайно, так как настоящим изобретателем ее был д-р Луи.

Гильотен в своем докладе о смертной казни дал только схематическое описание машины, подобной тем, которые употребляли уже в Германии в XVI веке.

Вначале ее имя долго не могло установиться. Ее называли «Луизетой» – по имени Луи, и «Мирабелью» – по имени Мирабо, пока имя гильотины не осталось за ней окончательно.

Д-р Гильотен, вопреки разным легендам, не был казнен во время террора. Верный своему характеру, он продолжал оказывать своим друзьям суровые услуги вроде той, которую он оказал человечеству и Франции: говорят, что он приготовлял яд для тех из своих друзей, которые хотели избежать публичной казни.

Когда один из эмигрантов поручил ему заботу о своей семье, оставшейся во Франции, и он отказался раскрыть ее местопребывание на допросе Фукье-Тенвилля, то он сам был брошен в тюрьму, откуда вышел только после падения Робеспьера 10 термидора.

Умер он во время Реставрации в 1814 году. Он до конца не переставал возмущаться тем, что его имя осталось связанным с орудием казни, но всегда высказывал надежду, что гильотина не повлияла на количество жертв во время революции.

С Наполеоном он никогда не хотел примириться. Сохранилось известие, что однажды его префект полиции спросил: «г. Гильотен, про вас говорят, что вы не любите императора?»

– Я его не нахожу достаточно любезным, – отвечал Гильотен.

На распродаже вещей после его смерти фигурировали большие бронзовые бюсты Генриха IV и Сюлли, которые стояли в его кабинете.

Может быть, отец гильотины был скрытым роялистом, подобно отцу Марсельезы – Руже де Лилю, который впоследствии счел необходимым к Марсельезе прибавить еще одну строфу с припевом: «Vive le roi!», и палачу Сансону, который прятал в своем доме роялистскую типографию и служил мессы за упокой души казненного им Людовика XVI...[6]

ДЕЛО ДРЕЙФУСА

В «Mercure de France» Реми де Гурмон подводит итоги дела Дрейфуса.

– В обыкновенных романах, – говорит он, – начало обыкновенно бывает ясно. Только к концу автор, опьяненный чернилами, начинает грезить и становится темным. В романе Дрейфуса ночь наступает с первых же страниц. Нельзя понять, ни почему этот богатый офицер мог продать за какую-то сумму каких-то бумажек, не имевших особенного значения, ни почему, если он невинен, против него составился такой заговор.

Люди в общем очень злы, но еще более глупы.

Даже зная истину вполне твердо, мы ничего не сможем понять, побудительные причины останутся всегда темны, даже вынесенные на яркий свет.

Вся история происходит в той касте, психология которой нам недоступна. Логика военного сословия и логика сословия духовного непроницаемы для тех, кто смотрит на них со стороны. А те, кто смотрят изнутри, т. е. те, которые входят сами в организм этих двух своеобразных классов общества, они этим самым неизбежно становятся неспособны к анализу.

Я даже сказал бы, что те перебежчики, которые приносят нам свои признания, может быть, меньше других способны к анализу этого профессионального секрета, ценность которого они не сумели оценить.

Механизм лжи заключается в том, чтобы скрыть сперва первую ложь, потом вторую и так далее.

Предположите, что в том бюро, где Дрейфус служил и где его ненавидели, составился против него небольшой комплот, главным образом, для того, чтобы его слегка дискредитировать.

От него сперва хотят только отделаться, и несколько слов, пущенных на воздух, достаточно. Но кое-где эти слова приняты всериоз, для них необходимо найти доказательства.

Ложь и всякого рода выдумки нарастают одна на другую, и никакой прием не кажется незаконным этим блюстителям закона, потому что поставлена на карту их честь, а честь это символ веры. Я уже слыхал подобные объяснения, и, по-моему, они более вероятны, чем те, которые основаны на мистических антисемитских идеях. Хотя мистицизм как нельзя лучше мирится с военным строем ума.

Но теперь очевидно только одно, что известные документы исчезли из генерального штаба, и что если Дрейфус не виноват, то настоящий виновный так и остается неизвестным.[1]

С какой стороны мы ни возьмем эту историю, она темна и бессмысленна.

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПАРИЖ

G. LENOTRE. VIEILLES MAISONS, VIEUX PAPIERS. Troisième série. Edit. Perrin. Prix 5 Frs.

Старые дома... старые бумаги...

Из шелеста пожелтевших листов, из травянистой вязи почерка, заключенного в старых судебных делах, где среди сухих отчетов и протоколов вдруг мелькнет то любовная записка, то куплеты модной песни старого времени, записанные на клочке бумаги, то список аукциона, в котором переименованы все предметы обстановки и все принадлежности туалета (искры и прозрение эпохи...), из душного воздуха старых комнат, из живописной плесени старых стен, из той таинственной, но безусловно реальной силы, которою насыщены древние камни, – творческая фантазия историка-поэта воссоздает живых людей, говор голосов и трепетание страсти.

Настоящее – безжалостно точно. Оно, как фотография, дает ненужные подробности.

Время – художник. Оно стирает все ненужное и дает уравновешенную гармонию яркой пестроте красок.

Секрет каждого завлекательного произведения – в том, что оно дает обстановку и дает спутанный узел событий, намечает главные черты характеров, но предоставляет свободу читателю подставить на место действующего лица свою собственную личность, даже если ему придется надеть одежду совершенно чуждого ему характера.

Историки, пишущие историю характеров и событий, подобно Титу Ливию, Мишле и Ламартину, бессознательно пользуются этим свойством человеческой фантазии.

И пусть позитивные историки, пишущие экономическую историю человечества, с презрением упрекают в лживости эти «исторические романы» — в них остается вечная правда человеческой души, брошенной в тот или иной вихрь событий, подобная той правде, которую искал Бальзак, ставя заранее данный характер в исключительное положение и наблюдая его рефлективное действие.

В тревожные времена духа, подобно нынешнему времени, переживаемому Россией, является неизбежная потребность в психологической истории человечества.

Экономическая история, имеющая такую власть над умами молодыми и, следовательно, склонными к исключительно логически абстрактному образу мыслей, невольно уступает место снова историческому роману, без которого жить человеку взрослому и интересующемуся общественной жизнью так же трудно, как ребенку без сказок и без мифологии формочеловечества.

Да и что же такое история исторических событий, как не сказка, и не в этом ли ее сущность и полное оправдание ее существования?

Из современных историков великой революции Ленотр занимает особое место и является теперь, может быть, лучшим из исторических сказочников.

В противность большинству историков-библиографов и архиоманов, он не удручает читателя тяжелым, сырым материалом справок, цитат, указаний, а дает вполне законченные выводы, которые может сделать фантазия человека, влюбленного в старину, из отрывочных архивных и археологических указаний.

Ленотр исходит из обстановки событий, и этим он особенно близок каждому, знающему Париж и ищущему в старых камнях отпечатков событий, коснувшихся их, для тех, кто в антропологическом музее Дюпюитрена чувствует на черной плесени стены горячее прикосновение рук членов клуба Кордельеров, кто на улице Ancienne Comédie ловит замирающие звуки шагов Камилла Демулена, кому мерещится

длинноволосая и худая фигура молодого Бонапарта в маленьком слуховом окошке, выходящем на Pont Neuf.

Только что вышедший том «Paris Révolutionnaire» Ленотра представляет третью книгу одного труда. Если сюда присоединить другие труды Ленотра, «La Guillotine pendant la Révolution»,[1] «Le Drame de Varennes», «La captivité et la mort de Marie-Antoinette», «Le Marquis de La Rouërie et la conjuration bretonne», «Le Baron de Batz»,[2] «La Chouanerie normande au temps de l'Empire», то мы получим целую энциклопедию интимной жизни Франции во время буйного двадцатилетия, начинающегося террором и кончающегося драгонадами реставрации.

Официальное течение исторических событий, отмечаемых в каждой истории революции, не интересует Ленотра.

История событий как бы дает направление пути, по которому следует историческое сознание народа, и в каждый отдельный момент своего пробега это сознание, воплощенное в том или другом историческом лице, озаряет десятки различных лиц, характеров и гримас, которые, на минуту сверкнув в электрическом свете направленного на них рефлектора, снова исчезают в темноте «не истории».

Именно жизнь таких личностей Ленотр и любит следить от самого истока до впадения в море небытия и только изредка в одном пункте вместе с ними соприкасается с освещенной поверхностью истории, внося при этом иногда совершенно новый взгляд на характер данного события. Вместе с Анрио в данной книге Ленотр вводит нас в анализ уличных движений Парижа.

Анрио в полной военной форме и в треугольной шляпе, скачущий по красноречивым страницам Мишле и Ламартина, появляется на поверхности революционной действительности сразу, на самой высоте волны, в пароксизме своей наглости и крикливости, вышедший из сердца городской черни во всеоружии, как Афина из головы Зевса. У него нет прошлого, нет истории.

2 июня 1793 года он выходит из зева зверя, оскаленного на Конвент, облеченный коммуной чином начальника национальной гвардии и генерала 17-й дивизии (т. е. имея под своей властью 130 тысяч человек), выстраивает свои пушки против Тюильри и нудит смертный приговор жирондистам.

Возвышение к власти более поразительное и молниеносное, чем возвышение Наполеона.

Этот крикливый маленький человек, бритый, красный, с мигающими глазками, бывший лакей и мелкий торговец, идол парижских прачек, относится к своей власти как-то бессознательно. В нем нет ни честолюбия, ни корыстолюбия. Его роскошные апартаменты в Отель де Вилль пусты; единственное его достояние – три гипсовых бюста: Руссо, Брут и Марат. Его воззвания и афиши, которыми он наводняет Париж и которые приводят в экстаз лавочников, блещут красноречием бывшего лакея.

В его жизни или, скорее, в его бреду есть две даты – 2 июня и 9 термидора: два великих термина на пути революции.

9 термидора – величайшая психологическая загадка революционного безумия.

Точно сам бог-безумие Дионис встает среди людей, и они перестают узнавать друг друга.

С начала термидора (т. е. с 20 июля) в Париже удушающий жар: улицы дышат белым бесцветным пламенем, террор ежедневно посылает на гильотину по 60 человек, страх, отчаянье, тревога кипят под безжалостным солнцем, мебель и оконные рамы трескаются, листья в садах, овощи обгорают, все ждет в ожидании грозы, и она приходит 9 термидора, как пароксизм безумия. Накануне Робеспьер проводит день в Монморанси около дома Руссо, как бы прощаясь с ним.

Накануне Конвент постановляет расклеить и опубликовать речь Робеспьера.

Накануне в руках Робеспьера сосредоточена вся власть, и сила его – символ Франции, символ республики.

9 термидора прорывается безумие для всех неожиданно. Анрио, поплавок на поверхности народного моря, производит в этот день впечатление человека совершенно пьяного,

хотя исторически доказано, что он не пил вина: он скачет бессмысленно на своем коне по улицам, что-то кричит, на что-то призывает, он без шляпы и весь пунцово-красный в гневе и бешенстве, его связывают и привязывают к стулу в зале Тюильри. Коффиналь, которому принадлежит эта знаменитая фраза: «республика не нуждается в ученых» и который, кажется, один из всех с невозмутимой узостью своего щетинистого мозга не потерял сознания действительности в этот день, приезжает в Тюильри и освобождает Анрио на глазах членов Конвента, которые не протестуют, что необъяснимо настолько же, как и все, что происходит в этот день.

Анрио снова вскакивает на лошадь и начинает свою бессмысленную скачку по улицам Парижа, крича: «бей! бей! потроши жандармов».

В это время Робеспьер, Кутон, Сен-Жюст, необъяснимо без борьбы отдавшиеся во власть своих врагов, напрасно стучатся сами у дверей различных тюрем – их не принимают, как бы по предварительному соглашению.

В этот момент гроза, напрягавшая небо в течение семи дней, разражается тропическим ливнем, и снова робеспьеристы свободные собираются в Отель де Вилль.

И в то время, когда вся судьба в руках Робеспьера и одна его подпись под воззванием к народу может сделать его снова господином положения, он, написав первые буквы своего имени, отстраняет бумагу.

Коффиналь, взбешенный нелепостью Анрио, хватает его за шиворот и выкидывает за окошко с высоты третьего этажа. Леба, слыша шаги Леонара, входящего в залу вместе с солдатами, размазживает себе череп из револьвера, младший Робеспьер бросается в окно, безногий Кутон ползет к дверям, чтобы спуститься по лестнице, сам Робеспьер поднимает пистолет, чтобы поразить себя; в этот момент его поражает пуля молодого жандарма...

Но гроза не разрядила атмосферы. В течение долгих часов продолжается трагедия крови. Удушающая жара обволакивает снова ум и голову. Робеспьер лежит навзничь на столе рядом с залой Конвента. Рядом с ним, как символы мученичества, уксус и губки. На лице его капли пота.

Когда кто-то подошел к нему и поправил его перевязку, он открыл глаза и сказал: «Merci, monsieur», – и это слово «monsieur», уже в течение многих месяцев вышедшее из употребления, звучит в его ушах безнадежностью окончательного крушения революции.

На другой день изуродованные, но еще живые обломки партии Робеспьера были привезены на эшафот.

У Анрио был рассечен лоб и вытек глаз, рядом с Робеспьером младшим, разбитым при падении.

Среди этих искалеченных, полуживых существ только один Сен-Жюст стоял безукоризненно одетый, холодный, невозмутимый и смотрел на зеленое вечернее небо, мерцавшее последним светом.

Но история Анрио не кончается падением топора.

По иронии судьбы во время Реставрации, когда по приказу Людовика XVIII искали останков Людовика XVI, раскопки, как уверяет Баррас, были сделаны именно в том месте, где были свалены тела робеспьеристов, и скелет, вырытый и положенный в гробницу французских королей, принадлежит не кому иному, как бывшему лакею Анрио.

Другая конная фигура революции, известная из разных эпизодов, это Сантер – скачущий на огнедышащем коне и расталкивающий толпу перед телегами осужденных.

Кабатчик из предместья св. Антония, где у него была грандиозная пивная «Гортензия», в которую пришли после штурма победители Бастилии и привели с собой освобожденных узников, он с этого дня завоевал себе популярность. Толстый, величественный, добродушно-грозный и хвастливый, он народной волной выносится к вершинам власти. Грузный, но ловкий наездник – он вместе с герц. Орлеанским пользуется славой лучшего ездока Франции.

Он эскортировал короля, которого везли на казнь, был неудачным генералом на театре военных действий, сидел в тюрьме с m-me Богарнэ, будущей императрицей, m-me де Кюстин и герцогиней Эгильон и утешал их своим прекрасным расположением духа.

Разоренный и забытый, он переживает революцию и во время Империи тщетно старается добиться «от своего старого протеже» Наполеона признания своих военных чинов и титулов, полученных во время революции. В течение 10 лет надоедает он своими прошениями военному министру Бертье и наконец через 10 лет хлопот получает приглашение явиться в военное министерство, но падает по дороге, пораженный апоплексическим ударом.

Целый отдел книги Ленотра посвящен женщинам революции. Но это не те женщины-героини, которым Мишле посвятил целый том своей истории, а женщины незаметные, негероические, добрые чадолюбивые самки, которые в самые сумасшедшие мгновения революционных безумий и ужасов оставались невозмутимыми хранительницами своей семьи в то время, как мужья их расстреливали, вешали и топили, являя этим парадоксальный атавизм первобытной жизни.

Такова Мими, жена кровожадного Лебона, который во время своей расправы над Аррасом производил казни под музыку, выстраивал почетным эскортом детей-школьников вокруг эшафота, насиловал и резал молоденьких девушек — всё в каком-то бессознательном состоянии, в странном бреду, в котором он сам не давал себе отчета, в котором извращенность смешивается с чистой верой апостола революции.

В то время Мими заботилась только о том, чтобы иметь квартиру с видом на площадь, на которой происходят казни: «Отсюда хорошо видно, как падают абрикосы».

У них ежедневно за обедом собирается веселое общество и один из судей обладает особым комическим даром рассказа в лицах о том, как держали себя казненные в этот день, и Мими хохочет как сумасшедшая: «Il me fait rire au ventre déboutonnée»,* — говорит она сама.

Вообще все казни совершаются en famille,** и Мими вносит свою женскую практичность в дело истребления аристократов с такой же непринужденной прямотой и простотой, как будто дело идет о покупке провизии на базаре.

* «Он смешит меня до упаду» (*фр*).

** в своей среде (*фр.)*.

Окна квартиры выходили прямо на эшафот, площадь была маленькая и удобно было наблюдать выражение лица гильотинируемых. Лебон уже заранее знал, что будут говорить и делать они в последний момент, каждый сообразно своему характеру. «Вот этот будет кричать “Ах! Ах! Ах!”, когда просунет нос в колечко, а вот эта сделает “Квак”!»

Оркестр в это время играл. Около гильотины был устроен буфет, после казни начиналась игра с телами казненных: их раздевали и располагали неприличными или смешными группами.

После термидора Лебон был арестован и казнен; протоколы суда раскрыли ужасающие вещи. Перед казнью он продолжает писать своей жене трогательные письма.

Мими умерла только в 1830 году, и эпоха террора и фигура ее мужа остались самыми светлыми воспоминаниями ее жизни. Она воспитала своего сына Эмиля в благоговении к памяти своего отца, и тот до глубокой старости старался тщетно в целом ряде книг реабилитировать его память.

Бон-Жанн – жена хищной лисицы – Фуше – была безобразна: у нее были рыжие волосы, рыжие брови и рыжие ресницы. Но для него она была воплощением женственности. Будучи deputé en mission,* он устраивает в честь нее в Невере сантиментально-кровавые празднества, которые начинаются гильотинированием аристократов, а кончаются танцами амуров, игрой и смехом Граций, которые склоняют свое оружие перед Бон-Жанн. И Бон-Жанн следует за ним всюду в его невероятной карьере, когда бывший член Конвента становится посланником Франции, потом герцогом Отрантским, потом всемогущим министром полиции Наполеона, в руках которого вся неимоверная сеть шпионства, покрывающая Францию: все у него находятся под надзором. Даже сама императрица.

* командированным депутатом (*фр.*).

Только шесть человек во Франции стоят вне полицейского надзора: Бон-Жанн, сам Фуше и четверо их детей. Бон-Жанн принимает участие во всех его делах.

Собрать нити всей Франции в одних руках, иметь сведения о каждом человеке этой страны, взбудораженной десятью годами непрерывных волнений, это было делом чрезвычайного напряжения мысли и воли. Но однако были люди, которые умели ускользнуть и от самого рысьего ока всевидящего Фуше.

Едва ли кто слыхал в настоящее время имя кавалера де Брюслар.

А между тем это был человек, перед которым трепетал Наполеон все пятнадцать лет своего императорства и который беспокоил Фуше до нервных припадков.

Брюслар был старый нормандский шуан, который избрал себе специальность тревожить и смущать покой великого императора своим постоянным присутствием и постоянной угрозой покушения.

Он сумел сделаться неуловимым, и его специальность была сбивать с ног всех агентов Фуше, который в глубине души был убежден, что если Наполеону суждено погибнуть, то это случится, конечно, от руки Брюслара.

Когда Наполеон был сослан на остров Эльбу, то Реставрация назначила Брюслара губернатором Корсики и поручила ему надзор за Наполеоном. Но тут роли переменились, и Наполеон ускользнул из-под носа Брюслара. Но зато первый и единственный приказ, который опубликовал Наполеон на Эльбе, был:

«Арт. I. Генерал Брюслар смещается с должности, подвергается аресту и немедленно отправляется в Париж под надлежащей охраной».

Очевидно, редко к кому Наполеон чувствовал такую ненависть. Но губернатор Корсики успел скрыться в свою очередь.

Из женщин революции Ленотр останавливается еще на Бабет – жене Леба, который размозжил себе голову выстрелом из револьвера вечером 9 термидора.

Бабет не похожа на издевающихся выродков революции Бон-Жанн и Мими. В ней есть что-то более постное, она похожа на идеализированных женщин 30-х годов, на Козетту В. Гюго.[3]

Она была дочерью старого Дюплэ, в доме которого жил Робеспьер. Ее знакомство и роман с Леба – молчаливая страсть, вспыхнувшая с первого взгляда, их мимолетные встречи, то во время заседания в Конвенте, то в Тюильрийском саду, точно сошли со страниц «Отверженных».

Робеспьер покровительствует ей и благословляет ее любовь. В своем падении он увлекает за собой всю ее семью и благородного Леба, который добровольно решается разделить его судьбу.

Она переживает одна гибель всего этого кружка людей и, подобно Мими, посвящает себя воспитанию своего сына Филиппа, который впоследствии делается членом института.

Сарду, будучи гимназистом в 1845 г., встретил ее на вечере у m-me Буаемон и танцевал с ней кадриль.

Вот m-me Виллируэ, энергичная бретонка, спасшая своего мужа своей речью на суде. Вот две жены страшного Билльо Варенна – скучного формалиста смерти – англичанка и негритянка, вот m-me Букей, которая прятала у себя жирондистов и была казнена за это.

Лимолефр[4] – шуан, организовавший покушение на Наполеона, а после ставший священником в Южной Америке.[5]

Потрясающие страницы посвящены смерти Ролана, и странно... эта глава так напоминает последние главы из «Бесов», когда Степан Трофимович уходит ночью пешком из города![6]

Среди разных курьезов, которые раскрывает история террора, обращает на себя внимание курьезное учреждение, называвшееся больницей д-ра Бельома, куда стремились попасть заключенные во время террора. Там взималась громадная плата, которая в течение нескольких месяцев разоряла очень богатых людей, но взамен этого лечебница д-ра Бельома была безопасна, благодаря каким-то тайным условиям, от страшных списков Фукье-Тенвилля.

ТАЙНАЯ ДОКТРИНА СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА

JOSEPHIN PÉLADAN. DE PARSIFAL À DON-QUICHOTTE (LE SECRET DES TROUBADOURS). LA CLEF DE RABELAIS (LE SECRET DES CORPORATIONS) Edit. Sansot. 1906. in 12

Каждое искусство развивается органически, подобно искусству средневековому имеет внутри себя скрытые течения и нервы, совершенно недоступные взгляду официальной истории.

Во всех произведениях средневекового искусства есть эзотерическая сторона, которая делает интересной и значительной каждый мельчайший предмет украшения и обстановки, хотя бы он и не имел сам по себе истинного художественного значения.

Существует некая тайная нить, которая связывает в одно ожерелье все произведения искусства Средних веков — созданы ли они в слове, в камне или в красках.

Ж. Пеладан в двух своих последних книгах — «От Парсифаля до Дон-Кихота» и «Ключ Рабле» — делает смелый опыт проследить историю развития этой тайной доктрины средневекового искусства через все ее этапы: от легенды о рыцарях св. Грааля, воплощенной французским рыцарем Гюгом де Пайеном в ордене Тамплиеров[1], и от «Радостной Науки» трубадуров до социальных требований франк-масонских корпораций: от Парсифаля[2] до Дон-Кихота, от готической мистики до Пантагрюэля.

«La gaya scienza»* трубадуров — это мистическая сторона христианства, осужденная католической церковью. По-провансальски слово «Papegai» значило попугай, а «gol» — петух.

* «Веселая наука» (*прованс.*)

Радостная наука была искусством слова. В ту же эпоху, когда свободное слово вело на костер, искусство состояло в уменьи владеть словом так, чтобы оно оставалось непонятно непосвященному: петь невинные песни, подобно петуху, или повторять одни и те же (по-видимому) слова, подобно попугаю.

«Les Gaults», – которые приняли своей эмблемой петуха, были истинными творцами готического стиля. Они не имели ничего общего с древними готами. Под этим именем, которое впоследствии ко временам Возрождения переходит в имя «Gouliards», скрывались мистики – враги папы, и сначала они были трубадурами на юге, а потом свободными каменщиками на севере.

Римский католицизм рано отказался от эзотерической части христианства и объявил хранителей свободного мистического исследования еретиками.

Надо было найти способ для распространения этих идей, надеть маску на свое лицо и на свой язык. Так создались странствующие жонглеры, которые на самом деле были проповедниками тайного учения.

Еретики Прованса назывались трубадурами; севернее они носили имя труверов, в Германии они были миннезингерами, а в Англии менестрелями.

Среди них были и короли, как Ричард Львиное Сердце, и Петр Аррагонский, и князья, как Гильом де Пуатье, и просто странники, как Пьер Видаль.

Язык любви, язык «Cours d'Amours» (Судов Любви) был условным языком, скрывавшим мистическую пропаганду.

Отсюда постоянные ошибки историков, изучавших ту эпоху. Мишо[3] говорит о Гильоме де Пуатье, что он устроил в Ньорте публичный дом в виде монастыря – недоразумение, происходящее от слов «maison de joi» – понятие, которое он принял буквально, тогда как на языке трубадуров «joi» обозначает чистую, пламенеющую веру. То же недоразумение в истории о «Ста Кавалерах», которые обрили себе головы в честь прекрасной герцогини де Родез, что обозначает, что они приняли тонзуру – стали монахами в Родезском диоцезе.[4]

Странные и двусмысленные постановления «Судов Любви», на основании которых было составлено мнение о крайней распущенности той эпохи, постановления вроде:

«Брак не есть законное извинение для любви».

«Ничто не препятствует тому, чтобы одна дама была любима двумя кавалерами или один кавалер двумя дамами».

«Разведенный супруг может сделаться любовником своей жены, вышедшей замуж за другого».

Все эти постановления разъясняются тем, что брак обозначал повиновение римско-католической церкви, а свободная любовь – принадлежность к «Тайной Доктрине».

«Прекрасная Дама» трубадуров – это всегда мистическая доктрина.

Трубадуры исчезают вместе с истреблением альбигойцев.[5] Во время борьбы они все на стороне альбигойцев, и их бешеные сирвенты шлют проклятие Риму. Самый провансальский язык был отлучен от церкви папой, как наречие еретическое по преимуществу.

Доктрина трубадуров, воплощенная в Парсифале во времена их расцвета, воплощается в Дон-Кихоте в момент окончательного падения рыцарского духа.

К 1600 году надежды мистической Европы рушились и борьба с Римом перешла в руки протестантов. Секта, разбитая и обессиленная, уполномочила Сервантеса провозгласить всему миру об ее окончательном разоружении.

Эта заключительная булла еретиков была облечена в литературную форму согласно альбигойским традициям.

Но форма эта достигла такого совершенства в руках Сааведры и горький смех побежденного средневекового рыцарства застыл в таких бессмертных кристаллах, что литературный шедевр заставил забыть первоначальную причину его появления.

Дон-Кихот не насмешка над рыцарством, а плач над его гибелью. Его творец, убивший рыцарские романы, уже после выхода Дон-Кихота сам написал лучший из рыцарских романов – свое любимое детище, над которым он работал гораздо больше, чем над «Дон-Кихотом», – «Персилес и Сигизмонда».[6]

В то время, когда мистическая доктрина погибает на юге Европы вместе с трубадурами и объявляет о своем разоружении в Дон-Кихоте, органическая жизнь ее продолжается на севере Франции в художественных корпорациях, главным образом в корпорациях франк-масонских.

Декоративное искусство Франции имеет три периода: период Великих Соборов, начинающийся около тысячного года и длящийся до начала XVI века. Это период мистического творчества.

Затем период замков и дворцов, когда мистические идеи окончательно заменяются идеями экономическими и политическими, и наконец декоративное искусство корпораций сосредоточивается исключительно на мебели и заканчивается с Великой Революцией.

Когда цеховой художник был приглашен украсить щит и герб рыцаря, он стал говорить на своем профессиональном арго и, имея дело с полуграмотными дикарями, он забавлялся тем, что заставлял их выносить с собой на турниры украшения, которые были сатирой и ругательствами по их же адресу.

Символы власти были созданы ненавидящими ее рабами, и геральдический язык есть в сущности воровской жаргон — арго ремесленников. В основе всех украшений французского декоративного искусства лежала «теория угла», секрет которой находился в руках корпорации эмальеров, объединяющей в себе все корпорации рисунка; в точности тайна этой «Théorie de l'Angle» не раскрыта еще до сих пор, и мы можем только догадываться о ее значении.

Угол по этой теории был умножателем форм, который позволял их изменять до бесконечности, не теряя при этом пропорции и взаимоотношения.

Четыре основных правила соответствовали четырем действиям арифметики.

Это были:

Умножение, которое заключалось в удвоении фигур, как, например, двуглавый орел, или комбинировании различных животных форм в одно фантастическое чудовище.

Вычитание, заключавшееся в отбрасывании всего лишнего для того, чтобы сохранить только характерное.

Сложение, которое имело целью декорирование обширных пустых пространств, подобно плафону в Шамборе, усеянному саламандрами.

И наконец деление – искусство угла в своей сущности.

В ту эпоху социальные вопросы уже сильно волновали рабочих – свободных каменщиков, и они настолько же работали против гнета, сколько над теорией угла, и теория угла представляет сложное идеографическое письмо, у которого были свои точные правила.

Поэтому-то теория угла совершенно неприложима к современным прикладным искусствам, так как старый средневековый орнамент был идеографическим письмом, и из сложных композиций составлялись фризы.

В орнаментах соборов записаны все требования и проклятия корпораций.

Система письма была та, которая теперь сохранилась в так называемых ребусах: слово или имя, разложенные на части, созвучные с именами разных предметов, изображались сочетаниями этих предметов, откуда и происхождение самого имени Ребус: «Scribere in Rebus».

Эти вещи, имена которых составляли требуемое слово, располагались и разлагались в орнаменте согласно тайному методу «теории угла», так что цепь орнаментов и украшений составляла вполне законченное идеографическое письмо, аналогичное египетским иероглифам.

От китайского идеографического письма оно отличалось тем, что китайское письмо выражает чистую идею вне звука, так что читать его можно, не зная китайского языка, как его и читают японцы и корейцы – каждый на своем собственном языке.

Между тем готический орнамент был основан на звуке и нуждался в едином общепринятом языке, который и был языком Иль-де-Франса, установленным главами масонских корпораций, языком интернациональным.

Французский язык был эзотерическим языком готики, и загадки всех европейских соборов только тогда имеют смысл, когда их разрешают на французском языке.

Но то, что говорилось на этом языке, было совершенно иным, чем то, что говорилось на мистическом языке трубадуров.

Трубадуры были мистическими революционерами, боровшимися с официальным католичеством, корпорации же франк-масонов (вернее four-massons: fornix, four – ключ свода, средний камень) совершенно не вмешивались в религиозные дела, представляя протест только социальный и экономический.

Но эти масоны не были революционерами и не желали сокрушения современного им строя, подобно франк-масонству XVIII века, подготовившему революцию. Это были прежде всего работники, которые хотели обеспечить себе свободу труда. Они были антиклерикалы, но католики; антифеодалы, но роялисты.

Трубадуры были еретиками. Корпорации были свободомыслящими, католическая церковь, беспощадно преследовавшая свободу слова, молчаливо уступала корпорациям свободу мысли. В Средние века эти два понятия не смешивались.

Рим, истребив альбигойцев, не мог помешать свободным каменщикам писать свои проклятия на порталах соборов и на самых алтарях католического служения.

Требования корпораций были чисто земные и экономические, и во время реформации они приняли сторону католицизма, так как протестантизм нес им экономическую гибель.

Раблэ, который был один из главных мастеров корпорации, перенес в литературу условный язык орнамента.

Пеладан дает остроумный анализ Пантагрюэля на основании двух сборников гравюр той эпохи: «Сна Полифила» и «Songes drolatiques».

Непрерывная вязь готического орнамента, переведенная в слова, становится рядом каламбуров и игрой созвучьями имен, для разрешения которых необходимо знакомство не

только с историей эпохи, но и со всей политической болтовней, сплетениями и остротами того времени.[7]

И здесь, в грубом и насмешливом народном языке Раблэ разоблачает символ веры современных ему корпораций, прообраз формулы борьбы за жизнь.

Первый мастер всех искусств – Messer Gaster[8] – Брюхо, и каждое усилие человечества имеет один источник – La tripe – кишку.

Священные колонны храма франк-масонов обозначают два понятия: жрать и пить, а великий аркан магии – это просто кишка.

Пароль корпораций в Пантагрюэле:[9]

«Lanterne si el?» – «Bouteille!» значит «Loin terre est ciel?» – «Bout oil!», другими словами «Далеко ль до неба?» – «Смотри сам!»

Разгадка этого пароля находится в слове «Trinch», которое произносит таинственная бутылка Пантагрюэля. Это слово в романе понимается как слово «Trinquer» – чокайтесь, пейте! Но на самом деле оно представляет анаграмму фразы:

«Tripe regne ire; Nul ciel homme», что следует понимать: «Кишка царит гневом брюха. Нет неба для человека».

К такому девизу приходит постепенно в средневековом искусстве мистическая любовь трубадуров к «Прекрасной Даме».

Только пламя Революции сможет смыть эту нестерпимую обиду Духа.

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ САЛОН 1906 г.

Они еще до сих пор называются Салонами, хотя на самом деле уже давно превратились в обширные базары дешевого художественного товара. В идее Салона есть понятие о немногих и избранных, а теперь каждую весну несколько десятков тысяч картин срываются со своих мольбертов, надевают на себя золотые рамы – благородный пережиток старины, кусочек стены Ренессанса, герб их рода, – и выстраиваются длинными шеренгами в безвкусно роскошных сараях Большого Дворца искусств.[1]

Самое неумолимое и демократическое из всех равенств – равенство бездарности и старческого бессилия давно уже уравняло старое соперничество Салона французских художников и Национального Салона.[2] Французское правительство давно уже с глубоким беспристрастием отмечает и покупает наиболее выдающиеся пошлости обоих салонов, и имена состарившихся Каролюсов Дюранов, Роллей, Жервексов, Беро и Дюбюфов стали не менее позорными, чем имена Бугро, Бонна, Лефевра и т. д.

Отдельная зала посвящена покойному Карриеру.[3]

Эта зала полна дымного воздуха, который тянется кругообразными волокнами, точно что-то струится и движется по стенам. Ни одно красочное пятно не нарушает гармонию этих осенних туманов.

Грустна и сумрачна была комната души покойного Карриера. Из нее не было окон наружу, но были открыты двери

в соседние комнаты; по ним проходили тени ему близких, и она освещалась их светом.

Всю свою жизнь Карриер писал только Святое Семейство. Если б он был четыре века назад, он бы пририсовывал только венчики над головами. В числе его посмертных картин есть портрет его дочери с грудным ребенком на руках и лицо его жены наклоняется над ними. Хочется повесить эту картину рядом со Святым Семейством Леонардо.

На больших композициях Карриера есть фон пейзажей. Кажется, точно он смотрит на них сквозь серое полотно опущенной шторы. Там мерещатся мертвые озера и вечерние просветы между деревьями, и дорога вьется по пепельным холмам в стране сумеречного молчания.

Последние годы жизни Карриера подымалось невольное раздражение против тех двух-трех этюдов, которые ежегодно появлялись в салонах, не внося ничего нового в его творчество, но у смерти есть загадочная способность обобщения, и теперь все эти мелкие осколки, которые затемняли его образ, вошли внутрь стен и оставили место одному грустному человеческому лицу.

Карриеру – кипарис смерти.

Лавр земли – Мэнару.

Его две больших фрески «Terre Antique»,[4] написанные для Сорбонны, составляют лучшее, что есть в Национальном Салоне.

Окна души Мэнара всегда открыты на благородные горизонты античного пейзажа, и его «Terre Antique», может быть, конечное обобщение всего его искусства.

Этим двум эпическим поэмам вполне подобает украшать стены того здания, где иногда еще звенит «звук божественной эллинской речи».

Племянник последнего великого язычника Франции Луи Мэнара, который, давая уроки греческого языка Хозе-Мариа Эредиа, начинал их принесением голубя в жертву Венере, Ренэ Мэнар, первый из европейских художников, понял грустную и строгую красоту античного Средиземноморья, величавую бедность линии бронзовых обнаженных

холмов, прорезанных тонкими жилами впадин и оврагов, нагую грудь земли, позлащенную медным солнцем. Он нашел свой стиль героически простой, величественный без пафоса, подобающий вечерней молчаливости его картин.

Этого юга до него не знали. Бёклин помещал свои античные видения в декорации северо-итальянских озер и садов Ломбардии, но Мэнар первый ушел к первоисточнику – к берегам Коринфского залива и к пустынным скалам Арголиды и воспитал свой стиль на пейзажах Корсики, которая ближе всего по духу подходит к Древней Греции.

В своих теперешних фресках он заменил свой обычный тон красной меди зеленовато-коричневым тоном старинной флорентинской бронзы и сделал его еще более звучным и торжественным.

Одна фреска – это развалины храма – симметричный ряд колонн с полуобрушенными капителями, тонкие очертания мысов, уходящих в море, мохнатые лапы красно-бурой сосны и вечерний лебедь – облако с позлащенными глыбами своих снежных крыльев.

Другая фреска – пустынный залив, перепутанная система гор, мысов и обрывистых склонов, резко чернеющих в зеленоватом вечернем свете. С одного из низинных холмов одинокой гиератической лентой подымается дым костра.

Гастон Латуш в этом году снова и изумляет и радует.[5] После целого ряда однообразных и слабых вещей, в которых чувствовалось несомненное падение таланта, он неожиданно возродился снова, со всей своей обаятельностью, неотразимой, несмотря на все его недостатки.

Он выставил большое панно, предназначенное для гостиной дипломатического Буфета в Елисейском дворце, – «Ночной праздник».

Над широким бассейном, окруженным сияющими арками боскетов, разорвался фейерверк, и каскад огня, рассыпавшегося спелыми колосьями желтого пламени, смешался с холодными водяными пеленами бьющего фонтана. Ладья, как корзина, увита померанцевыми листьями и окружена по

борту гирляндой круглых бумажных фонарей, точно самосветящимися оранжевыми плодами.

Оранжевые, рубиновые и алмазные змейки пляшут по поверхности воды, латушевские фавны правят ладьей, посередине которой из складок белого газа подымаются обнаженные ниспадающие плечи и наклоненная задумчивая головка.

Около нее есть еще господин с усами, но... это уже область слабостей Латуша, которым нет извинения.

Его «Voyage de noce» – это красная карета, которая едет по лесу под певучим дождем осыпающихся осенних листьев.

Сквозь окно видна голова, склонившаяся к плечу, а лохматый фавн сидит сзади на запятках кареты и подыгрывает на флейте песнь осенних скрипок.

Жак Бланш, обычно раздражающий своей виртуозно ловкой, но бесхарактерной живописью, в этом году говорит больше, чем обыкновенно.

Его «La petite masque» останавливает внимание. Это весьма милая голенькая девушка с бантиком на шее, которая навзничь лежит на соммье, покрытом звериной шкурой. Рядом с ней полосатая, прекрасно написанная подушка, зеленая полумаска на полу, розовое шелковое домино сброшено рядом, а в глубине комнаты собачка пьет из блюдечка.

Хотя и домино, и маска, и бантик на шее двусмысленно намекают на какую-то оргию, а собачка поставлена с целью придать добросовестную наивность старых мастеров, тем не менее в душе зрителя не остается ни малейшего сомнения в полной корректности всего происходящего в мастерской Жака Бланша и в том, что голенькая девушка просто натурщица и что маска положена здесь нарочно. Это недоверие к композиции художника создается полным отсутствием темперамента у Ж. Бланша, который женское тело пишет с тою же безразличной ловкостью, как любое Nature Morte.

Кроме «La petite masque» он выставил еще несколько портретов чахоточных англичанок с красными глазами и бледноволосых длинношеих юношей,[6] но это уже относится к specialités de la maison.

Близко к Бланшу по манере стоят Вуг (Woog), Кастелучо, m-lle Даненберг и m-lle Stettler,[7] но последним двум молодым художницам, всего третий год появляющимся в Салоне, можно отдать преимущество по смелости и по темпераменту, соединенных с уже вполне опытной и сильной техникой.

Шюдан (Chudant) окна души своей распахнул в таинственную, ночную жизнь природы. Он выставил в этом году Эпопею Воды в шести песнях, которые переплетены вместе одной рамой.

Это: «Туча», «Ледник», «Гора», «Ключ», «Река» и «Море». Его строгие зеленоватые тона ночи и немного вычурный, но строгий стиль придают таинственность и силу его сложной композиции.

Симон выставил одно не очень значительное полотно: «Летний день» – портрет трех детей, написанный в светлых белесоватых тонах, с широкой акварельной прозрачностью.

Коттэ выставил «Закат солнца в Pont-en-Royan», написанный в суровом циклопическом стиле его испанских картин, и три портрета этюда m-lle J. L. B. в разных освещениях и поворотах.[8]

Сиданер пишет теперь очень слащаво Венецию.[9]

Бертсон, Дюэм пишут то же, что писали пять лет назад – один голландские каналы, другой вечера.[10]

Динэ продолжает свою серию картин интимной жизни Алжира[11], и хотя он остается неизменным в своей манере и в своих персонажах, тем не менее он не доходит до однообразия. Для него живопись только язык, и ему так много нужно еще рассказать о том, что он любит больше всего, что, несмотря на все его формальные недостатки, к нему нельзя не отнестись с любовью.

Бэрнар Бутэ де Монвель – дама 30-х годов в Версальском парке. На ней ослепительно синее платье из тугого шелка, в изгибах которого отражается желто-коричневый песок дорожек.[12]

Морис Дени – «Калипсо», «Купальщицы», «Навзикая».[13] Это этюды тела на морском берегу. Тела его купальщиц красны и светятся, как пальцы руки, если рассматривать их против солнца. Это контрасты ярко-красного тела, темно-синего моря, бело-голубых рубашек и коричнево-красных скал. В «Калипсо» к этой гамме присоединяется еще лилово-розовый вереск.

Лобр – несколько хороших картин из Шартрского собора. В прошлом году он еще не мог овладеть его эффектами, в этом году он овладел им так же, как Версалем. Очень хороши его бледные каменные фигуры портала, из-за которых темно-синей ночной бездной глядит главный розас собора.[14]

У молодых хочется отметить портреты m-lle Фон-Бекерат [15] (Beckerath), выделяющиеся своей оригинальной манерой сочетания пятен и тонов.

Отдел скульптуры в этом году весьма не богат.

Родэн выставил только одну вещь: маленький бронзовый бюст Бертло.

Наиболее интересен и свеж в скульптурном отделе анималист – Рэмбрандт Бугатти – совершенно молодой художник, племянник Сегантини, выставляющий только второй год.

В нем есть то глубокое проникновение звериного мира, которое в литературе есть только в «Книге Джунглей» Редьярда Киплинга.[16] Это не звери Трубецкого,[17] который берет их по отношению к человеку, жалеет их, передает затаенную скорбь немоты, живущую в их глазах. Бугатти радостно, свободно, по-звериному принимает их. Ему удаются особенно пантеры с их плоскими гибкими фигурами и мягкими тяжелыми лапами.

В прошлом году в Осеннем Салоне он выставил целый ряд пантер,[18] которые одна за другой, неслышно ступая, идут на добычу. Теперь у него есть пантера жрущая и две пантеры, которые обнюхивают друг друга.[19] В нем есть особенный звериный юмор, который дается только глубоким пониманием.

Людей он не понимает. Они у него плохо вылеплены и карикатурны. Человеческой фигурой он испортил свою группу Вожак и Медведь,[20] которая могла быть шедевром.

Радостно смотреть на тонкое истинно флорентийское благородство и чистоту линий в загадочных бронзовых лицах женщин Ируруциа.[21]

Борглэм – американский скульптор, дал несколько благородных фрагментов «Коней Диомеда», исполненных в строгом дорическом стиле, и статуэтку Рёскина, сидящего в кресле, монументальную, исполненную в широких планах с благородной и стремительной линией лба, доминирующего надо всей фигурой.[22]

ГИБЕЛЬ РОБИНЗОНОВА ОСТРОВА

«Во время последнего землетрясения, разрушившего Вальпарайзо, совершенно уничтожен остров Жуан Фернандец».

(*Из недавних телеграмм*)

Он действительно существовал на свете, этот остров, на котором жил Робинзон Крузо. Но к счастью для нашей фантазии, мы узнали о реальном существовании этого острова только в момент гибели его. Никакая ненужная реальность больше не сможет ворваться в нашу мечту и отравить ее.

Остров Робинзона Крузо назывался Жуан-Фернандец, лежал он около восточных берегов Южной Америки.[1] Несколько месяцев тому назад он погиб во время землетрясения.

Он погиб вовремя, потому что уже тридцать лет тому назад на нем была воздвигнута чугунная доска с надписью, гласящей о том, что здесь действительно жил в течение четырех лет штурман Александр Селькирк, послуживший для Даниэля Дефо оригиналом Робинзона Крузо, и еще более вовремя потому, что в последние годы был создан план превратить его в международный летний курорт.

Нет! Нет! Довольно нам тех островов Робинзона, которые красуются посреди Сены, которые сплошь заняты плохими загородными ресторанами, усыпаны засаленными бумажками и пустыми коробками из-под сардинок.

Гибель Робинзонова острова можно приветствовать тем более искренно, что он до конца оставался верен себе и был необитаем.

Его собирались много раз заселить и колонизировать, подвергнуть всяческой разработке природные богатства, но честный остров, будучи прекрасен, как божий рай до появле-

ния человека, не скрывал в себе никаких богатств, которыми могли бы воспользоваться жадные и практичные европейцы.

Ведь на нем жили только мечты европейских детей!

Одно время на нем испанцы основали тюрьму для политических преступников, и тогда на острове вместе с мечтой европейских детей жила европейская мечта о свободе.

Но гарнизон, стороживший тюрьму, не вынес этой жизни на острове европейской мечты, возмутился, и тюрьму должны были упразднить.

Теперь бессмертному роману Даниэля Дефо нечего бояться никаких медвежьих услуг со стороны позитивных историков, которые нам доказывают с неопровержимою точностью, что шиллеровский Дон-Карлос был душевнобольным,[2] что благородная амазонка Теруан-де-Мерикур[3] была больна сифилисом, а трагический герцог Портландский Вилье де-Лиль Адана[4] выдумал всю историю о проказе для того, чтобы с успехом закончить бракоразводный процесс.

Милый остров нашего детства, ему не грозит больше эта опасность...

Но есть еще иная опасность – райскому острову грозит судьба остаться навсегда наглядным примером борьбы за существование на первых страницах популярных учебников политической экономии.

От этой судьбы нельзя скрыться на дно Великого океана.

«КОРИНФСКОЕ ЧУДО»

> «Есть между нами те, которые плохо умерли, и, не находя себе места, они приходят на запах вашей пищи и вашего очага, а другие вместе со злыми духами удалились в развалины и пустыни».
>
> *Paul Claudel. «L'Arbre»*[1]

Между нами бродят те, которые плохо умерли, те, страсть которых пережила их тело.

Страсть и желание живут в нашем теле, но не умирают вместе с нами.

Древняя мудрость народов, прислушиваясь к темным трепетам человеческой души, учит, что любовь сильнее смерти.

Но и ненависть тоже сильнее смерти.

Огненная сила страсти, освободившись от тела, продолжает жить в мире, хотя бы и умерло сердце, породившее ее.

В Индии существует убеждение в том, что смертная казнь не пресекает *воли* осужденного вместе с его существованием. Казнь, обрывая нить жизни того, в ком жила сила ненависти, освобождает эту силу.

Тогда ненависть убитого парит над сердцами его близких и, найдя благоприятную почву, встает тысячами молодых и сильных побегов.

Из пролитой крови встают мстители. Гельмгольцев закон сохранения энергии, перенесенный в психическую сферу, приобретает диаболический характер.

Разбит сосуд с пьяным вином, и все, что кругом, — пьяны.

Любовь и ненависть, жившие в одном, через насильственную смерть делаются достоянием сотен.

Точно одно сердце был слишком узким проходом для разрушительных вихрей, клубившихся в человеке, и смерть только разрушила плотину, преграждавшую им выход.

Человек похож на тот магический сосуд из сказок «Тысячи и одной ночи», в котором было заключено сто Злых Духов, и они были замкнуты печатью Соломоновой.

Горе тому, кто сорвет печать жизни и раскроет сосуд.

Разве не стали мы все за эти два года немного медиумами, через которых говорят, чувствуют, любят и ненавидят те, которые плохо умерли, которых смерть не совсем убила?

«Коринфское чудо» по своей теме очень современная — животрепещущая пьеса, потому что о чем же приличнее всего говорить в наши дни, как не о вампирах?

Мне не кажется, чтобы автор сам верил в своего вампира. Только неизбежной логикой созданных им положений он принужден был признать реального вампира.

Но он дал безусловно верный анализ тех способов, какими создаются вампиры.

Для этого прежде всего необходимо действительное и чистое сердце молодого радостного существа.

Кровь *невинных* детей служит для всех операций Черной Магии. Без нее нельзя обойтись.

Затем это сердце надо отдать в полную власть двух честных и благородных апостолов. Апостолов христианства? Это безразлично. Достаточно абсолютной веры в непогрешимость своих догматов. Догмат может быть христианским, социалистическим или анархическим, содержание догмата неважно.

В появлении Коринфского Вампира виноват гневный старец Ефрем. Так хочет убедить нас автор. Но я не верю ему.

Добрый старичок Пармений (который мне почему-то до отвращения напоминал Луку из «На дне»[2]) виноват больше Ефрема. Пусть он целуется со своими верными и говорит с умилением об весне и о прелестях жизни, но в тот момент, когда он должен спасти погибающую душу коринфской девушки, он уходит из дому и прибавляет, что ему тут делать нечего, так как дело Христово потеряно в этом доме навсегда.

Ефрем честнее и благороднее Пармения. Умирающая от яда Роданта требует от Пармения *чуда*. Но Пармений не может сотворить чуда и малодушно уходит, неспособный даже на роль духовной сиделки при умирающей.

Заглавие драмы «Коринфское чудо» я могу принять только в ироническом смысле. Потому что именно *чуда* в Коринфе и не было в то время, когда мы – зрители, всем сердцем требовали *чуда* от Пармения.

А последний акт, в котором мертвая Роданта встает из гроба – встает вампиром и, высосав сердце своего возлюбленного, уходит, бормоча: «Еще сорок юношей...» – этот акт не носит в себе ничего чудесного. Это страшная действительность. Так должно было быть. Иначе не могло быть.

И нам ли удивляться реальному существованию вампиров? Разве не чувствуем мы каждое утро, пробегая газетные телеграммы, что кто-то сосет наше сердце? И разве не шепчет нам кто-то на ухо: «Еще сорок юношей... Еще сорок юношей...»?

КОММЕНТАРИИ

Пятый том Собрания сочинений Максимилиана Волошина включает вторую и третью книги «Ликов творчества», не изданные при жизни автора, а также (в хронологическом порядке) очерки, статьи и рецензии, опубликованные в 1900–1906 и в состав этих авторских сборников не вошедшие; они печатаются по тексту первых публикаций с учетом той правки, которую в ряде случаев вносил Волошин в журнальные оттиски и газетные вырезки, сохранившиеся в его архиве. Из опубликованных Волошиным статей этого периода в том не включена статья «Во времена революции» (Око. 1906. № 5, 11 авг.), поскольку ее текст практически в полном объеме вошел в состав статьи «Пророки и мстители. Предвестия Великой Революции» (Т. 3 наст. изд. С. 274–304). Очерки, статьи и рецензии этих лет, не публиковавшиеся при жизни автора, а также незаконченные произведения помещены в томе шестом настоящего издания.

Вторая и третья книги «Ликов творчества» печатаются по сохранившимся в архиве Волошина макетам готовившихся к печати изданий: «Лики творчества, кн. II. Искусство и искус» (помета на выполненной от руки обложке: «Издательство «Зерна», 1917» // ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159) и «Лики творчества, кн. III. Театр и сновидение» (там же, ед. хр. 160).

В макетах этих книг проведена (цветными карандашами) сквозная авторская нумерация страниц (в макете книги III – отдельная пагинация для каждого из составляющих ее четырех разделов), в текст статей внесены более или менее существенные изменения по сравнению с текстом первых публикаций (сокращения, добавления, стилистическая и смысловая правка, изменения заглавий, иногда – контаминация текстов, восходящих к разным статьям в первых публикациях). Завершающая книгу III статья «Лицо, маска и нагота», не публиковавшаяся при жизни автора (автограф – в архиве Волошина: ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 296), оказалась за пределами макета, определенно, по случайной причине (возможно, ошибочно выделена из корпуса макета при разборе и описании архива Волошина): она значится в рукописном плане книги III «Ликов творчества» как заключительная в 4-м разделе «Танец» (см. факсимильное воспроизведение: ЛТ-88. С. 553) и имеет нумерацию листов синим карандашом (л. 11–20), которая непосредственно продолжает нумерацию раздела «Танец» (последний лист аналогичной нумерации синим карандашом в макете – л. 10).

Принимаясь за составление собрания своих статей, Волошин изначально предполагал их издание в нескольких (как минимум, в двух) книгах – о чем свидетельствует и указание на титульном листе «Ликов творчества» в издании 1914: Книга первая. Вероятно, наиболее ранний из сохранившихся планов (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 157, л. 3–4) демонстрирует намерение скомплектовать две книги статей – «Лики Творчества» и «Лики Искусства»:

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

Оглавление:

- Литература
  - Апофеоз мечты (Вилье де Лиль-Адан)
  - Барбэ д'Оревильи
  - Анри де Ренье
  - Поль Клодель:
    - Музы
    - Клодель в Китае
  - Реми де Гурмон
  - Матерлинк
  - Аполлон и мышь
- Живопись
  - Сезанн, Ван-Гог и Гогэн
  - Одилон Рэдон
- Театр
  - Организм театра. (Театр – сновидение)
  - Французс<кий> и русский театр
  - Основные течения совр<еменного> фр<анцузского> театра
  - Драматурги и толпа
  - Театраль<ные> трафареты
  - Новые пути фран<цузского> теат<ра>
- История
  - Эволюция меча
  - Эволюция пороха
  - Пророки и мстители

ЛИКИ ИСКУССТВА

- Магия творчества
- Индивидуализм в искусстве
- Театр – сонное видение
- Сестра Беатриса
- Горе от ума
- Бранд
- Коринфское чудо
- Тайная доктрина средневеков<ого> искусства
- Лица и маски

Айседора Дёнкан
Железо в архитектуре
Современная одежда
Скелет живописи
Итоги импрессионизма
Салоны
Осенний салон 1904
Салон Ch. Mass. <?>
Салон. Фр<анцузские> худ<ожники>
Выс<тавка> у Ж. Пти
Нац<иональный> сал<он> 1906
Салон Независим<ых> («Весы». «Русь»)
Ориенталисты
Интимисты
Стей<н>лэн
Рэдон
Карьер
Слевинский
Англада
Россо
Якунчикова
Богаевский
Ван Гог
Парижский карнавал
Bal de<s> Quat'z-arts
Королева цент<рального> рынка
Собачье кладбище
Банкеты la Plume

В этом плане статьи о Р. де Ла Сизеране («Железо в архитектуре», «Современная одежда») еще не значатся в составе книги 1-й «Ликов творчества», где они были напечатаны, но зафиксированы в предполагаемом содержании другой книги – «Лики Искусства». В содержании «Ликов творчества» зафиксированы четыре статьи («Реми де Гурмон», «Матерлинк», «Сезанн, Ван-Гог и Гогэн», «Одилон Рэдон»), исключенные из окончательного состава книги в гранках (см.: Т. 3. С. 455; М. Метерлинк, однако, представлен в книге 1-й «Ликов творчества» двухчастной статьей «Демоны Разрушения и Закона» («I. Меч», «II. Порох»), зафиксированной в плане как «Эволюция меча» и «Эволюция пороха»). План книги «Лики Искусства» предполагает включение целого ряда статей, впоследствии в других аналогичных авторских композициях не представленных.

Еще один план содержания составлен Волошиным, возможно, параллельно с формированием книги 1-й «Ликов творчества» (в нем еще значатся статьи «Реми де Гурмон», «Клодель», «Железо в архи-

тектуре», «Современная одежда», «Лица и маски»: первая входила в первоначальный состав книги 1-й, остальные представлены в окончательном ее составе), но, безусловно, до того, как были подготовлены макеты книг 2-й и 3-й, - композиция с тремя разделами (см. факсимильное воспроизведение: ЛТ-88. С. 602–603):

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

I. Лики Поэтов

1. В. Иванов. *Эрос.* Cor Ardens?
2. Брюсов. Пути и перепутья. Город?
3. Бальмонт. Белые зарницы?
4. Сологуб. *Дар мудрых пчел.* Истлевающие личины?
   Перево<ды> из Верлена.
5. Ремизов. *Посолонь.* Лимонарь?
6. Кузмин. *Александрийские песни.*
7. Городецкий. *Ярь.*
8. Блок. *Нечаянная Радость.*
9. Леонид Андреев. *Элеазар. Некто в сером.*
10. Анатоль Франс.
11. Реми де Гурмон.
12. Урусов.
13. Клодель.
14. Ад. Герцык.
15. Бунин.
16. Верхарн.
17. Верхарн и Брюсов.

II. [Перламутровая раковина] Лики Искусства

18. Индивидуализм в искусстве.
19. Макбет зарезал сон.
20. Скелет живописи.
21. Итоги импрессионизма.
22. Железо в архитектуре.
23. Современная одежда.
24. Тайная доктрина средневекового искусства.

III. Лики Театра

25. Театр – сонное видение.
26. Лица и маски.
27. Горе от ума.
28. Сестра Беатриса.
29. Бранд.
30. Коринфское чудо.

Примечательно, что в этом плане зафиксированы темы статей, по всей вероятности, не написанных (или не завершенных) Волошиным, а только предполагавшихся им к осуществлению в ходе

реализации замысла книги: позициям, отмеченным вопросительным знаком, соответствует только одна опубликованная статья – «Город в поэзии Валерия Брюсова» (Русь. 1908. № 21, 22 янв.), статьи же Волошина о книгах «Cor Ardens» (Ч. 1–2. М.: Скорпион, 1911–1912) Вячеслава Иванова, «Белые зарницы. Мысли и впечатления» (СПб.: изд. М.В. Пирожкова, 1908) К.Д. Бальмонта, «Истлевающие личины. Книга рассказов» (М.: Гриф, 1907) Федора Сологуба, «Лимонарь» (СПб.: Оры, 1907) А. Ремизова нам неизвестны.

С первым разделом вышеприведенного плана в значительной степени соотносится черновой план, составленный Волошиным не ранее 1913 (этим годом датируется последняя в авторской нумерации статья «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве»; название статьи «Голоса поэтов», опубликованной в 1917 г., приписано – без номера – явно позднее):

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА. II. СОВРЕМЕННИКИ.
(1907–1913 гг.)

1. Брюсов. «Пути и перепутья».
2. Город <в поэзии Валерия Брюсова>.
3. <Эмиль> Верхарн <и Валерий Брюсов>.
4. Сологуб. «Дар муд<рых> пчел».
5. <Поль> Верлэн. <Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом>.
6. <Сологуб> и Л<еонид> Ан<дреев>.
7. Л. Андреев. «Елеазар».
8. Некто в сером.
9. Вяч. Иванов. «Эрос».
10. Кузмин. «Алек<сандрийские> песни».
11. Блок. «Нечая<нная> Рад<ость>».
12. Ремизов. «Посолонь».
13. <Князь А.И.> Урусов.
14. Ад. Герцык. <Откровения детских игр>.
15. <И.Ф.> Анненский <- лирик>.
16. Ч. де Габриак. <Гороскоп Черубины де Габриак>.
17. Похвала морали<стам>.
18. Проповедь новой естест<венности>.
19. Итоги Боборыкина.
20. Судьба Толстого.
21. Жестокость в жизни и ужасы в иск<усстве>.

<22>. Голоса поэтов.

(ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 158).

Поскольку именно в этот план была добавлена статья 1917 г. «Голоса поэтов», он был воспринят, несмотря на его черновой характер, как отражение позднейшей авторской воли в отношении

формирования книги статей о современной русской литературе и взят за основу (но не воспроизведен с неукоснительной точностью) при выработке композиции раздела «Книга четвертая. Современники» в издании «Ликов творчества» в серии «Литературные памятники» (ЛТ-88). Однако явно предварительный характер плана, а также тот факт, что в архиве Волошина не выделена авторская подборка статей, которая бы этому плану соответствовала полностью или частично, побуждают в настоящем издании отказаться от воспроизведения композиции, в этом плане представленной. Те же соображения побуждают к аналогичному решению в отношении еще одного плана, имеющегося в архиве Волошина; он был составлен, видимо, не ранее 1917 (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 157, л. 5):

ЛИКИ ПАРИЖА
(до и во время войны)

До войны
- Лица и маски Парижа.
- Вернисаж у Независимых.
- Весенний праздник тела и пляски.
- Балы художников.
- Карнавал (1905).
- Собачье кладбище.
- Улица (Стейнлен).
- Ночные светы (Англада).
- Элегантный (Латуш).
- Отшельник (Россо).
- Забытые (Бреден).
- Мэтерлинк.

Война
- Начало.
- Поколение 914 г.
- Литература 1915 г.
- Жертвы войны.
- Маленькие недосмотры.
- Адские войны.
- Цеппелины над Парижем.
- Русский балет во время войны.
- Илья Эренбург в Париже.
- Ушедшие:
  - Шарль Пэги.
  - Шармуа.
  - Р. де Гурмон.
  - Одилон Рэдон.
  - Верхарн.
  - Последний смотр.
- Франция и война.

В конце этого плана – помета Волошина, свидетельствующая либо о проведенном им предварительном подсчете объема задуманной книги, либо об условиях относительно этого объема со стороны возможного издателя: «7 – 8 лист<ов> по 40 000 б<укв>». В соответствии с этим планом был сформирован раздел «Лики Парижа» в издании: *Волошин Максимилиан.* Автобиографическая проза. Дневники / Сост., статья, примеч. З.Д. Давыдова, В.П. Купченко. М.: Книга, 1991. С. 89–186; составители, однако, признали, что некоторые из статей Волошина, значащиеся в плане, утеряны (в частности, статьи о Метерлинке и Реми де Гурмоне) и что неукоснительно точно в соответствии с ним выстроить композицию не представилось возможным: «В тех случаях, когда пункт плана Волошина не имел точного по названию аналога среди статей Волошина, – выбиралась статья, содержание и время написания которой соответствовало данному пункту плана» (С. 378).

Несмотря на то что в макетах книг 2-й и 3-й «Ликов творчества» проведена сквозная нумерация листов, нельзя считать состав и расположение статей, принятые в них, выражением окончательной авторской воли. Так, приложенные к макетам автографы Волошина, фиксирующие содержание и композицию этих книг, не во всем идентичны с их составом. В плане содержания книги 3-й («Театр и сновидение») в разделе «Достоевский и русская трагедия», кроме двух представленных в макете статей, значится еще одна: «“Карамазовы” и “Эдип Царь”» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 1; см. факсимильное воспроизведение: ЛТ-88. С. 553), т. е. статья «Отцеубийство в античной и христианской трагедии (Братья Карамазовы и Эдип-царь)», при жизни автора не публиковавшаяся. Еще больше отличий – между содержанием макета книги 2-й и приложенным к нему планом (автограф карандашом // ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 3):

ИСКУССТВО И ИСКУС

Предисловие

I. Франция

1. Скелет живописи.
2. Итоги импрессионизма.
[3. Блики:
    Салоны.
    Вернисаж Независимых.
    Стейнлен.
    Англада.
    Россо.
    Латуш.
    Морис Дени.
    Слевинский.
    Карьер.
    Шармуа.]

4. Одилон Рэдон.
5. Возможные пути скульптуры.
6. Сезанн, Ван Гог и Гогэн.

II. Россия

1. Индивидуализм в искусстве.
2. Осколки святых чудес.
3. Фарфор и революция.
4. Золотой век.
5. Блики:
   Детские рисунки.
   Борисов-Мусатов.
   Врубель.
   Комната, где умер Пушкин.
   Памятник Толстому.
   Сапунов.
   Ослиный Хвост.
6. Архаизм в русской живописи.
7. Современные портреты.
8. Чему учат иконы.
9. Голубкина.
10. Сарьян.
11. Богаевский.
12. Суриков.

В первом разделе этого плана значительно расширен по сравнению с макетом цикл «Блики» – но он же и вычеркнут в полном составе; значится отсутствующая в макете статья «Одилон Рэдон» и, напротив, не указан этюд «О наготе», включенный в макет. Композиция второго раздела в плане завершается статьей «Суриков», однако в макете под текстом статьи «Константин Богаевский» рукой Волошина (синим карандашом, как и сквозная нумерация) написано: «Конец» (л. 95). Приводить содержание книг 2-й и 3-й «Ликов творчества» в полное соответствие с приложенными к ним планами, однако, нет достаточных оснований, поскольку мы не располагаем никакими аргументами в пользу того, что намеченные в этих планах состав и композиция зафиксированы позднее, чем были сформированы макеты соответствующих книг, и являются более продуманной и взвешенной их авторской версией, чем та, которая представлена в макетах.

В подавляющем большинстве случаев статьи печатаются в окончательных авторских редакциях, представленных в макетах «Ликов творчества» или в оттисках и газетных вырезках, хранящихся в архиве М.А. Волошина. Правка не учитывается только в тех случаях, когда она имеет предварительный, черновой характер и не

способствует восприятию статьи в ее идейно-тематическом единстве. Проведены также конъектурные исправления – устранены не замеченные Волошиным дефекты газетного или журнального набора.

Текст воспроизводится по современным орфографическим и пунктуационным нормам, но с сохранением отдельных индивидуальных особенностей, характерных для Волошина (написания типа «Феодор», «сонамбула» и др.), а также с сохранением устаревших транскрипций иностранных имен («Веласкез», «Маллармэ» и т. д.). В случаях разнобоя этих транскрипций в составе текста одной статьи написания унифицируются по современной общепринятой норме. В случаях, когда статья подписана не обычным литературным именем автора (Максимилиан Волошин, М. Волошин) или псевдонимом, это отмечается в комментарии.

Подстрочные примечания в текстах статей, кроме переводов с иностранных языков и особо оговоренных (с пометой: *Ред.*), принадлежат Волошину.

А.В. Лавров

Условные сокращения

Из лит. наследия-1 – сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. I». СПб.: Наука, 1991.

Из лит. наследия-2 – сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. II». СПб.: Алетейя, 1999.

Из лит. наследия-3 – сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. III». СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург).

ЛН. Т. 98. Кн. 2 – Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.: Наука, 1994. Кн. 2. С. 251–399 (Переписка <В.Я. Брюсова> с М.А. Волошиным (1903–1917). Вступ. статья, публ. и коммент. К.М. Азадовского и А.В. Лаврова).

ЛТ-88 – *Волошин М.* Лики творчества / Изд. подготовили В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988. (Серия «Литературные памятники»).

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

Труды и дни – *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества. 1877–1916. СПб.: Алетейя, 2002.

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

КНИГА ВТОРАЯ
Искусство и искус

Среди бумаг Волошина сохранилось предисловие к этой книге в двух черновых вариантах.

Первый вариант был написан, по-видимому, в 1914, когда Волошин готовил к печати второй том «Ликов творчества», в который должны были войти статьи об изобразительном искусстве. Приводим его текст (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 4):

ПРЕДИСЛОВИЕ.

«Критика – это исповедь».
Реми де Гурмон

Для того чтобы художественное произведение вошло в жизнь, мало одного творчества художника – надо, чтоб оно было понято и принято. Творчество это акт мужеский – осеменяющий, оплодотворяющий; понимание – женский – вынашивающий и рождающий. Конечно, и вне понимания художественное произведение есть и пребывает как семя. Но бытие его только возможно, а форма, в которой оно будет жить, зависит от того, кем и как оно будет впервые воспринято, так как первый понявший кладет на его дальнейшее бытие черты своей индивидуальности. Но зачатие может происходить много раз, так как сущность творческого семени бессмертна, а понимание связано с эпохой.

Матерью произведения каждый раз является критика. Поэтому она должна быть положительной. В этом смысл ее существования.

Но есть случаи, когда она может и должна быть отрицательной: когда она обращена на произведения уже признанные, образующие слабыми своими сторонами заслоны в понимании публики. Эти окостенения надо пробивать безжалостно и тотчас же, чтобы они не становились преградой на путях новых рождений.

Такими правилами руководился писавший эту книгу. Она обнимает статьи об искусстве за десять лет (1904–1914). Она вся в движении и представляет собою постепенное развитие и углубление художественного понимания. Оценки и симпатии автора незаметно меняются на ее страницах. Разве может быть иначе, раз критика есть исповедь, а книга обнимает десять лет?

Меняется и самый подход к искусству: импрессионистический и эстетический энтузиазм становится более подробной и расчленяющей любовью к понимаемым художникам.

Она захватывает течения и устремления французского и русского искусства от импрессионизма до возникновения кубизма, не касаясь последнего. Статьи расположены в хронологическом порядке, поскольку он не нарушался логической группировкой тем.

М. В.

Второй вариант предисловия, отличающийся от первого некоторыми стилистическими поправками, был написан не ранее, но, вероятно, и не позднее 1916: позже этого срока у автора уже не могло быть надежд на переиздание его художественно-критических статей. Во втором варианте отмечено, что в книгу войдут статьи за двенадцать лет (1904–1916). Ход мыслей автора вполне совпадает в обоих вариантах предисловия. Но, работая над вторым вариантом, автор, по-видимому, имел намерение его расширить. Едва ли, однако, это намерение осуществилось. Текст второго варианта обрывается на недописанной фразе.

Приводим этот вариант (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 156):

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Критика это самый интимный вид исповеди».

Р. Гурмон

Для того чтобы художественное произведение получило бытие, мало одного творческого акта, являющего<ся> актом мужским, осеменяющим, – необходим женский акт, – вынашивающий и рождающий, – понимание. Конечно, и вне понимания художественное произведение *есть* и пребывает. Но бытие его только возможно, и та форма, которую оно примет в истории искусства, зависит от того, кем и как оно впервые воспринято. Потому что первый понявший, оценивший его кладет на дальнейшие его восприятия – черты своей индивидуальности. Этим первым должен быть критик.

Поэтому критика должна быть положительной. И как таковая она и является «самым интимным видом исповеди».

В этом ее смысл и право на существование.

Но есть случаи, когда она может и должна быть отрицательной: это тогда, когда она обращена на произведения, признанные большой публикой, которые своими отрицательными сторонами образуют перегородки и заслоны в ее понимании. Эти окосте<не>ния надо пробивать безжалостно и тотчас же, иначе они станут трудной преградой на путях новых рождений.

Этими правилами руководился написавший эту книгу. Она обнимает статьи об искусстве за двенадцать лет (1904–1916). Поэтому она вся в движении и представляет собою постепенное развитие и углубление художественного понимания. И взгляды, и оценки, и

симпатии незаметно меняются на ее страницах, что и не может быть иначе, раз критика есть исповедь.

Меняется и самый подход к искусству: импрессионистический и эстетический энтузиазм ранних статей сменяется более подробной и углубленной любовью к «понимаемым» художникам.

Первая часть книги посвящена Франции, вторая России, и расположены они в хронологическом порядке, поскольку он не нарушается логической группировкой тем.

Париж был <*на этом текст обрывается*>.

Эпиграф к обоим вариантам предисловия взят из книги Реми де Гурмона «Promenades littéraires» (Paris: Mercure de France, 1904).

ФРАНЦИЯ

СКЕЛЕТ ЖИВОПИСИ

Впервые – Весы. 1904. № 1. С. 41–51. Подпись под текстом: Макс Волошин. Печатается по тексту первой публикации с учетом мелких исправлений, сделанных в макете (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 7–12).

Статья была тщательно отредактирована Брюсовым. «Я очень смущен теми поправками, – пишет он Волошину 11/24 янв. 1904 – которые – с Вашего, помните, разрешения – сделал в Вашей статье. Поправки были необходимы для архитектурности статьи. Беглость Вашей работы слишком выступала в повторениях, возвращениях к сказанному раньше и т. д. <...> Я старался войти в Вашу душу, говорить Вашими словами, мыслить Вашими мыслями. (Всё это, однако, пусть Вас не слишком пугает: поправки почти исключительно состояли в перестановках, прибавлена мною – для связи – кажется, одна фраза)» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 292).

Волошин гордился своей статьей и придавал высказанным в ней мыслям большое значение. «Я бросил в русскую литературу в этой статье, – писал он А.М. Петровой, – по крайней мере десяток совершенно новых мыслей. Новых даже и для Франции. Итог трехлетней работы над живописью я сконцентрировал на 11 страницах. То, из чего можно было бы сделать целый том, я кратко и ясно изложил на нескольких страницах. Запутанные и сложные вопросы я сумел скристаллизировать в нескольких ясных и точных фразах. <...> В этой статье у меня была одна цель: быть ясным, простым и кратким. Это основа художественности. Я не искал образов – потому что это только концентрация отвлеченных мыслей. Доказательств я избегал сознательно. <...> Мой тон... Поставьте в начале статьи слова “Я думаю так” и двоеточие – и тон будет ясен. Это тон человека, записывающего свои мысли для себя. Вас обижает то, что я не хочу убеждать в справедливости моих мнений? Это вполне справедливо. Я хочу только бросить горсть новых идей-семян и посмотреть, как они взойдут» (письмо от 25 февр. / 10 марта 1904 // Из лит. наследия-1. С. 162–163).

Однако некоторые из принципов, провозглашенных Волошиным, отражали не только взгляды автора, но и групповые установки московских символистов. (С этой точки зрения появление статьи в первом номере «Весов» представляется не случайным.) Определяющее значение имели рассуждения Волошина об «интимности» искусства, «о тайне художественного наслаждения», о самоценности «красочной задачи», о противоположности живописи и «литературы» и т. д. С самого начала своего существования «Весы» решительно выступали против того, что казалось им «тенденцией» в искусстве (хотя сами были органом весьма тенденциозным). Они защищали искусство «как таковое», называли его «тайной», говорили о независимости его от общественных, «сиюминутных» проблем и ориентировались при этом на узкий, «интимный» круг «посвященных». Эти положения получили развитие в статьях некоторых ведущих «весовцев»: Брюсова, Б. Садовского, Эллиса. Впрочем, В. Иванов, активный сотрудник «Весов» в 1904–1905, пытался – в противовес этой доминирующей точке зрения – наметить в своих статьях тех лет пути развития современного искусства от «индивидуализма» к «соборности», к религиозно понимаемой «народности». Эти колебания, характерные в какой-то мере для всего русского символизма, явственно проявляют себя в концовке волошинской статьи (как и в некоторых других его работах 1904–1905).

Другой принципиальный момент – защита японского искусства, которое Волошин в духе того времени считал одним из главных источников обновления современной живописи. «Весы» (вероятно, не без влияния Волошина) не раз пропагандировали японскую культуру. Уже в первый год своего существования редакция «Весов», желая – в связи с военными действиями на Дальнем Востоке – лишний раз подчеркнуть свою незаинтересованность в современных событиях, выпускает специальные «японские» номера (1904, № 10 и 11), в которых были воспроизведены образцы прославленной японской графики.

Статья Волошина, с которой и начинается, в сущности, его деятельность как художественного критика, обратила на себя внимание в кругах интеллигенции. Переводчица Е.А. Бальмонт, жена поэта, писала автору 8 февр. 1904: «“Скелетом живописи” я восхищаюсь, и не одна. Слышала мнение, что это самая свежая и живая вещь в “Весах”. Многие спрашивали, кто это Макс Волошин, и не хотели верить, что это тот самый “декадент”» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 230). А критик и публицист П.П. Перцов в письме к Брюсову (13 марта 1904) восклицал: «Очень хорош Макс Волошин. И откуда ему сие? <...> ведь это местами (напр<имер>, о рисунке к<ак> литерат<урной> стороне живописи) – прямо Соломонова мудрость» (РГБ, ф. 386, карт. 98, ед. хр. 12).

К.М. Азадовский

ИТОГИ ИМПРЕССИОНИЗМА

Впервые – Весы. 1904. № 10. С. 42–48. Под заглавием «Письмо из Парижа. I. Клод Монэ. Итоги импрессионизма. II. Англада». Подпись под текстом: Макс Волошин. Первая часть статьи включена в макет «Ликов творчества» под заглавием «Итоги импрессионизма» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 13 об. – 15 об.); печатается по этому тексту с учетом авторской правки. Вторая часть статьи включена в планы содержания «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 3; ед. хр. 157, л. 4), но в макете отсутствует. См. с. 440–442 наст. тома.

Статья явилась откликом на парижскую выставку в галерее Дюран-Рюэля (9 мая – 4 июня 1904), где экспонировалась часть картин (37 полотен) грандиозной «лондонской» серии Моне (см. о ней: *Рейтерсверд О.* Клод Моне. М.: Прогресс, 1965. С. 134 и др.).

Отдавая дань открытиям импрессионистов и в то же время подчеркивая слабые стороны школы на материале творчества ее крупнейшего представителя Клода Моне, Волошин обобщает и развивает ряд положений своих более ранних статей о французском искусстве. Так, итоговая мысль наст. статьи, что импрессионизм в живописи и натурализм в литературе – это «простая систематизация документов» (С. 22 наст. тома), встречается в его статье «Скелет живописи» и связана с идеей трех периодов в «жизни каждого искусства». Волошин относит импрессионизм ко второму периоду, когда «художник собирает все видимое, но ничего не выбирает» (С. 14 наст. тома). В другой своей статье «Письмо из Парижа. Салон Независимых» Волошин противопоставляет неоимпрессионизму (истоки которого он видит в Делакруа и импрессионистах) как «школе, стремящейся достигнуть наибольшей интенсивности красок», – современную школу живописи, «ищущую гармонию красок и линии» (С. 386 наст. тома). В наст. статье противопоставление живописи и рисунка, цвета и линии легло в основу волошинской схемы развития французской живописи (Делакруа – Энгр, академики – барбизонцы и т. д.). Подтверждение этой мысли критик мог найти в главе «Итоги импрессионизма» книги Р. Ла Сизерана «Вопросы современной эстетики» (*La Sizeranne Robert de.* Les questions esthétiques contemporaines. Paris: Libraire Hechette et C[ie], 1904), которую он обильно цитирует.

[1] *...на той же Rue Lepelletier...* – Точный адрес: ул. Лепелетье, дом № 11; иногда указывают другой адрес: ул. Лафит, дом № 16, так как галерея Дюран-Рюэля имела два выхода.

[2] *...где в 1887 году первый мятеж импрессионистов был встречен свистками и хохотом...* – Цитата (с ошибкой в дате) из статьи Р. Ла Сизерана (*La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines. P. 55). Ла Сизеран и вслед за ним Волошин имеют в виду не первую (1874), а третью выставку импрессионистов, которая состоялась в февр. 1877 г. в ателье дома № 6 на улице Лепелетье (см. о ней: *Рей-*

терсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. С. 100–120).

[3] *Серия Лондона – это ∾ вид на Вестминстерское аббатство и вид на мост...* – Картины К. Моне были сгруппированы на выставке по трем темам: «Здание парламента», «Мост Чаринг Кросс», «Мост Ватерлоо».

[4] *...Серия Руанского собора...* – 20 полотен этой серии были выполнены в 1892–1895 и выставлены в галерее Дюран-Рюэля (май 1895).

[5] *...Бугро, Лорансье и импрессионисты, Rose-Croix против импрессионистов...* – Судя по контексту, Волошин имеет в виду два парижских салона, враждебно настроенных к импрессионизму. Первый из них возглавил известный салонный художник Вильям Бугро (Adolfe William Bouguereau; см. о нем: *Ревалд Д.* Постимпрессионизм. М.; Л.: Искусство, 1962. С. 295), к этой группе академических живописцев примыкал Жан Поль Лоранс, которого Волошин ошибочно называет Лорансье. Второй салон, так называемых розенкрейцеров, был организован литератором Саром Пеладаном, выступившим с собственными эстетическими теориями символизма и критикой реализма и импрессионизма с позиций устарелых эстетических теорий, частично заимствованных у Данте и Леонардо да Винчи. Выставкам художников ордена Rose-Croix «был присущ академически-религиозный оттенок» (Там же. С. 332; см. также: Salon de la Rose-Croix/ Régle et Monitoire. Paris: Dentu, 1891; Catalogue du Salon de la Rose-Croix. Paris: Galene Durand-Ruel, 1892; *Lethève J.* Le Salon de la Rose-Croix // Gazette des Beaux-Arts. 1960. № 12).

[6] *Неоимпрессионисты* – крупнейшие представители этого течения французской живописи: К. Писсарро, Ж. Сёра, П. Синьяк, а также Ш. Ангран, Л. Госсон, А. Дюбуа-Пилле, А.-Э. Кросс, Ж. Леммен, Л. Писсарро и др. Литература об этом течении указана в кн.: *Ревалд Д.* Постимпрессионизм. С. 406–408 и др.

[7] *«Десять».* – В группу «десяти» входили П. Боннар, Э. Вюйяр, М. Дени, К. Руссель, П. Серюзье и др. См. о них в статье Волошина «Письмо из Парижа. Салон Независимых» (с. 385–388 наст. тома).

[8] *«Так как натурализм отрицал композицию, выбор ∾ краски».* – Цитата из кн.: *La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines. P. 58.

[9] *«Чем больше культура завладевает уголком земли ∾ окрашивает».* – Цитата: Ibid. P. 60.

[10] *...Сизеран совпадает с Метерлинком в его статье о цветах, вышедших из моды.* – Речь идет о заключительных фрагментах статьи Мориса Метерлинка «Старомодные цветы» («Fleurs démodées») в сборнике «Двойной сад» («Le double jardin», Paris: Fasquelle, 1904), где автор касается истории бытования разных сортов цветов в различные эпохи.

[11] *«Импрессионизм разрешил ∾ Тёрнер в своей “Западной железной дороге” ∾ В “Gare St.-Lazare” Клода Моне и в “Pont de l'Europe”*

∾ *отраженные ими лучи».* – Цитата из кн.: *La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines. P. 62–63. Упоминаются картина знаменитого английского живописца Дж.-М. В. Тёрнера (Joseph Mallord William Turner) «The Great-Western Railway» (1844), серия картин К. Моне «Вокзал Сен-Лазар» (1876–1877) и картина «Мост Эроп» (1877) из этой серии.

[12] *«Природа гораздо более цвет* ∾ *часто фиолетовыми».* – Цитата из кн.: *La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines. P. 67, 71.

[13] *...выехавши из города на этюды* ∾ *вечернему поезду.* – Цитата: Ibid. P. 94.

[14] *«Когда современным любителям* ∾ *с шеврелевскими кругами* ∾ *это открытие».* – Цитата: Ibid. P. 103. Система сочетания основных и дополнительных цветов, разработанная знаменитым французским химиком М.-Э. Шеврёлем (Michel-Eugèn Chevreul) в книге «Loi du contraste simultané de couleurs», легла в основу светового круга художника Ж. Сёра. О различных принципах, которыми пользовались импрессионисты, применяя круг Шеврёля, см.: *Ревалд Д.* Постимпрессионизм. С. 54–56.

К.А. Кумпан

БЛИКИ

О наготе

Впервые – Дневники писателей. 1914. № 1, март. С. 34–40. Под заглавием «Блики. О наготе». В макете книги 2 «Ликов творчества» – сокращенный вариант текста первой публикации. Печатается по тексту макета (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 17–20 об.).

По содержанию статья соотносится со статьей Волошина «Лицо, маска и нагота», при жизни автора не опубликованной (см. с. 264–272 наст. тома).

Журнал «Дневники писателей» издавался в Петербурге (1914) под редакцией Ф. Сологуба и на средства его и Ан. Н. Чеботаревской. Статью «О наготе» Волошин отправил в ответ на просьбу Чеботаревской участвовать в затеваемом журнале: «Ф<едор> К<узьмич> просит меня передать В<а>м вместе с его сердечным приветом следующую просьбу: он с 1-го марта издает небольшой журнальчик “свободных мнений” “Дневники писателей” и *непременно* хочет Вашего сотрудничества <...>». По получении и опубликовании статьи Сологуб писал Волошину (в конце марта 1914): «...очень благодарю Вас за Вашу статью. Она очень интересна, и мне приятно, что первая книжка наших дневников имеет ее» (М.А. Волошин и Ф. Сологуб / Публ. В.П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 162). Видимо, Волошин предполагал статьей «О наготе» открыть свой цикл в журнале Сологуба, о чем свидетельствует общее заглавие «Блики», однако других

произведений в «Дневниках писателей» он опубликовать не успел – на третьем номере журнал прекратился.

Вопроса о наготе Волошин касался также в статьях «Весенний праздник тела и пляски («Bal des Quat'z-arts»)», «Среди парижских художников. "Bal Callot" и "Bal des 4'z-Arts"» (С. 400–407, 569–577 наст. тома) и в статьях, посвященных танцу Айседоры Дункан (С. 244 –249 наст. тома).

В макете книги 2 «Ликов творчества» Волошин вычеркнул из текста два фрагмента. Первый из них был изъят, безусловно, во избежание совпадений со статьей «Лицо, маска и нагота», предполагавшейся к публикации в составе кн. 3 «Ликов творчества»; в журнальной публикации он – после абзаца «Нагота на открытом воздухе ∾ вопреки эстетической проповеди наготы»:

«Дарвин спросил дикаря Огненной Земли, как ему не холодно голому, когда идет снег и он – Дарвин – промерз в шубе. Дикарь ответил вопросом:

– А твоему лицу холодно?

– Нет.

– А у меня везде лицо.

То же самое он бы должен был ответить, если б его спросили, почему ему не стыдно наготы. Мы стыдимся своего тела только потому, что не чувствуем его лицом. Лицо вовсе не связано с определенной областью тела. Оно может странствовать. Лицо греческих атлетов – это торс. Ватиканский Геракл лишен головы, рук и ног, но *лицо* его ничего не теряет от этого. Одежда искусственно выгнала сгусток лица на переднюю часть головы и пясти рук. Мы инстинктивно оберегаем эту драгоценную сконцентрированность лица».

Второй изъятый фрагмент – заключительная часть статьи:

«Идя купаться, я раздеваюсь дома, надеваю купальный халат, перехожу пятнадцать сажень, отделяющих мой дом от моря, и кидаюсь в воду. Местные жители глубоко шокированы таким поведением.

Местное приличие требует, чтобы каждый раздевался на виду у всех, на открытом пляже, в десяти шагах от дороги.

В памяти осталась одна натурщица, которая во время перерывов, не одеваясь, садилась в угол мастерской и развертывала рукоделье. В ее позе было столько красоты и скромности, что она казалась одетой в длинное утреннее платье. Глаз отказывался осознать ее наготу».

[1] *«Freya Bund»* – «Bund Freya» (по имени Фрейи, в скандинавской мифологии богини плодородия, любви, красоты), общество, основанное Вильгельмом Кестнером 23 марта 1909.

[2] *...«Ледой» Анатолия Каменского...* – «Леда» – рассказ А.П. Каменского, впервые опубликованный в журнале «Образование» (1906. № 12), вошел в книгу писателя «Рассказы» (Т. 1. СПб.: Изд. Г.М. Попова, 1907); героиня его, проповедующая наготу, появляет-

ся перед собранными ею гостями без одежды. См.: *Каменский А.П.* Мой гарем / Издание подготовила А.М. Грачева. М.: Ладомир, 1999. С. 171–183.

3 *...не только век Перикла ∾ Микена... Кноссос.* – Периодом правления Перикла (444–429 до н.э.) традиционно определяется время расцвета афинской демократии и древнегреческой культуры. Микены – древнегреческий город в Арголиде (Пелопоннес), начало его расцвета – XVII в. до н. э. Кносс (Кноссос) – древний город в центральной части северного Крита, в период ок. 1600 – ок. 1450 до н. э. столица критской державы, один из важнейших очагов крито-микенской культуры.

4 *...«Вакханалию» из «Тангейзера».* – Танец Айседоры Дункан на музыку из оперы Рихарда Вагнера «Тангейзер (Состязания певцов в Вартбурге)» (1845). Волошин был на утреннике Дункан в парижском театре Шатле 26 окт. / 8 нояб. 1911 (Труды и дни. С. 282).

А.В. Лавров

Слевинский. Морис Дени

Впервые – Весы. 1904. № 12. С. 39–45. Под заглавием: «Письмо из Парижа. Осенний салон. Слевинский. Морис Дени». Подпись под текстом: Макс Волошин.

Первая часть статьи («Осенний салон») зафиксирована в планах «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 3; ед. хр. 157, л. 4), но в макете отсутствует. Вторая и третья части печатаются по исправленному тексту «Весов» (без учета карандашных купюр предварительного характера), включенному в макет «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 21–23).

Статья является откликом на вторую парижскую художественную выставку «Осенний салон», состоявшуюся в Большом дворце искусств (нояб. 1904). В ней предложен анализ работ малоизвестного в те годы в России польского импрессиониста Владислава Слевинского, которому Волошин посвятил несколько строк в статье «Письмо из Парижа. Салон Независимых» (С. 387 наст. тома) и ряд абзацев в третьей заметке об Осеннем салоне (С. 458 наст. тома); к творчеству Слевинского он вновь возвращается в 1908 в связи с участием польского художника в пятой петербургской выставке «Нового общества художников» (см. с. 81 наст. тома). Кисти Слевинского принадлежит один из портретов Волошина, с которым он познакомился и сблизился в 1901 в Париже (см.: *Попова Р.И.* Жизнь и творчество М.А. Волошина // Максимилиан Волошин – художник. М.: Сов. художник, 1976. С. 19).

Творчество Мориса Дени, напротив, было в России известно; имя художника было поднято на щит теоретиками «Мира Искусства»; см. статью А. Бенуа «Морис Дени» (Мир Искусства. 1901. № 7).

Следуя за оценками «мирискусников» и за трактовкой французских художественных обозревателей (см., например, сопоставление М. Дени с фра Беато Анджелико в статье: *Blanche J.* Notes sur le Salon d'Automne // Mercure de France. 1904, dec. P. 686), Волошин излагает свои мысли о современной живописи и игровой основе искусства.

[1] *Что могут сказать два яблока* ∾ *полочка с книгами?* – Описывается «Натюрморт с книгами» (1900) Слевинского.

[2] *...портрет человека в желтой шляпе на синем фоне...* – Подразумевается «Автопортрет» (1900) Слевинского.

[3] *...девушка, расчесывающая золотисто-красные волосы...* – «Причесывающаяся женщина» (1897). За помощь в атрибуции названий работ Слевинского выражаем благодарность А. Лазари (Лодзь).

К.А. Кумпан

Карриер

Впервые – Золотое Руно. 1906. № 4. С. 74–75. Печатается по тексту, представленному в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 24) и являющемуся контаминацией небольшого фрагмента из статьи «Весенние салоны 1906 года» (С. 600–601 наст. тома) – с незначительной стилистической правкой и купюрой – и исправленного текста некролога в «Золотом Руне».

Некролог в «Золотом Руне» заканчивался словами:

«Карриер не оставил школы, но (это характерно для него) оставил свое искусство в своей семье.

Скульптуры его сына, портреты и цветы его двух дочерей, тиснение кожи его жены, глиняные вазы его сестры – все это повторение, продолжение, развитие его искусства, точно густой туман, разрешившийся мелким дождем».

Французский художник и литограф Эжен Карьер (Eugène Carrière) пользовался особой популярностью в кругу художественных критиков начала XX в. и литераторов-символистов. В начале 1890-х, отказавшись от цвета как средства живописного выражения, он противопоставил свою «аскетическую палитру» (по определению критиков того времени) сочным и красочным полотнам импрессионистов, что на языке адептов «ар нуво» трактовалось как противостояние духа – плоти, фантасмагории – реальности, «истинного» реализма – позитивизму (или «натурализму» в терминологии Волошина). Отказ Карьера от четкой линии, благодаря чему изображения на его картине просвечивали как бы сквозь дымку, расценивался критиками-символистами как попытка проникнуть за грань видимости, «в тайны вечных законов», «обнажить зыбкую душу предметов».

В системе общесимволистских оценок рассматривается творчество художника и в настоящей статье. Следует заметить, что

непредвзятое мнение Волошина о живописи Карьера было не столь апологетическим (см. фрагмент в статье «Весенние салоны 1906 года», не введенный критиком в текст, представленный в макете; с. 600 наст. тома).

Критическое отношение Волошина к работам художника проскальзывает и в заметке «Письмо из Парижа. Национальный Салон 1906 г.», развивающей некоторые мысли некрологической статьи (см. с. 632–633 наст. тома).

[1] *...смерть Карриера.* – Э. Карьер умер в Париже 27 марта 1906.

[2] *...приходилось видеть его вещи ∾ бестолково перемешанными с яркими красочными пятнами...* – С 1876 Карьер выставлялся в салонах вместе с импрессионистами.

[3] *...когда входишь в его залу...* – В Национальном салоне весной 1906 отдельный зал был отведен под тридцать работ Карьера – «все, что оставалось лучшего в мастерской его в момент смерти» (С. 600 наст. тома).

[4] *...создатель «святого семейства» человечества.* – Постоянными моделями художника были члены его семьи. Критика отмечала, что за всей совокупностью его семейных портретов вырисовывается «символ семьи» – «человеческой любви», «идеи очага» и т. д. (см., например: *Geffroy G.* Souvenir d'Eugène Carrière // Les arts. 1906, avr. P. 8; *Jamot P.* Les salons de 1906 // Gazette des Beaux-Arts. 1906, mai. P. 355–358 ; *Alfassa P.* Sur Eugène Carrière // La revue de l'art ancien et moderne. 1907. T. 21. P. 417–420). Образ получает развитие в статье Волошина «Письмо из Парижа. Национальный Салон 1906 г.» (С. 633 наст. тома).

[5] *«Maternité»* – повторяющаяся аллегорическая композиция живописных и литографированных работ художника (начиная с 1879).

[6] *«Обесцвеченный Веласкез» назвали его Гонкуры.* – Речь идет о дневниковой записи Эдмона де Гонкура (19 окт. 1889): «Я наконец нашел точное определение таланта Каррьера: это сумеречный Веласкес» («c'est un Velasquez crépusculaire») (*Goncourt E., Goncourt J.* Journal. Paris: Robert Laffont, 1956. T. 3. P. 1058).

[7] *Эскуриал* – резиденция испанских королей, построенная для Филиппа II (XVI в.).

[8] *Карриер ∾ не различал цветов.* – Ср.: «Сам он говорит, убеждая учеников не подражать ему, что неясность его живописи объясняется "недостатком зрения"» (*Маковский Сергей.* Портреты Карьера // Искусство. 1905. № 5/7. С. 77).

[9] *Его портреты – Додэ, Гонкуров, Верлэна, Рошфора...* – Э. Карьеру принадлежат как живописные портреты А. Доде (1890), Э. Гонкура (1892), П. Верлена (1891) и А. Рошфора (1890), так и их литографированные портреты: Доде – 1893; Э. Гонкура, Верлена и Рошфора – 1896.

К.А. Кумпан

О ВОЗМОЖНЫХ ПУТЯХ СКУЛЬПТУРЫ

Впервые – Аполлон. 1913. № 5. С. 19–28. Под заглавием «Эдуард Виттиг (О возможных путях скульптуры)». Печатается по тексту журнального оттиска с авторской правкой в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 25–29 об.).

При подготовке статьи для «Ликов творчества» Волошин изъял два заключительных абзаца главки II (после слов: «...приближение к самой сущности молчания»):

«Эти два произведения заставляют обратить особое внимание на творчество Виттига, который и раньше пользовался репутацией одного из лучших польских скульпторов.

Эдуард Виттиг родился в Варшаве в 1879 году, художественное образование получил в Венской Академии, а с 1900 года поселился в Париже, где работал сперва под руководством ученицы Родена M-me Jouverey, а затем Люсьена Шнегга. Первые произведения его (напр., «Le Destin») отмечены мистически-символическим пафосом, характерным для польского гения, прекрасным в поэзии, но представляющим слишком легкий и почти всегда неудачный уклон в искусствах пластических (чему примером может служить нашумевший одно время в Париже скульптор Бегас), но Виттиг скоро покинул этот путь и пошел по линии наивысшего сопротивления, т. е. строгого изучения природы. Первая же выставленная им в салоне 1904 бронзовая статуэтка «Сфинкс» была куплена Люксембургским музеем. Уже в этих ранних его работах есть искание строгой линии. Он обобщает и обволакивает атмосферой планы своих женских фигур, любит и подчеркивает лоснящиеся отсветы бронзы. Одна из лучших его работ того периода – мрамор «L'Eveil» (1908), заказанный Габриелем Тома для залы, расписанной Морисом Дени (L'Eternel Printemps). Этот торс славянской девушки, в котором чистота линий выявляет смиренную и строгую наготу, как нельзя лучше вяжется с цветущим белым яблоковым цветом панно. Этот путь, так последовательно подготовляющий «Eve» и «L'aube», дает право предполагать, что Виттиг не остановится на этой ступени, а пойдет дальше именно в этом направлении». (Упоминаются работы Виттига «Судьба», «Пробуждение», «Ева», «Рассвет».)

В письме к матери (около 15/28 окт. 1908) Волошин, сообщая, что Э. Виттиг делает его «бюст гигантских размеров», прибавлял, что скульптор «еще три года назад просил» позировать ему (Из лит. наследия-3. С. 370). Следовательно, их знакомство произошло не позже 1905 – во время пребывания Волошина в Париже (авг. – сент.; см.: Труды и дни. С. 152). Но только зимой 1908 началось сближение. От сеанса к сеансу бюст все больше нравился Волошину, который писал матери: «Уже теперь, после трех сеансов, он становится очень похож и величествен» (около 15/28 окт. 1908); «Я каждый день утром позирую для бюста два-три часа – Виттиху. <...> Он удивительно хорош. Я не говорю о сходстве, но он сам по себе будет очень крупным произведением искусства. Он в очень строгом античном стиле и на-

поминает голову Зевса. Я позирую в венке из полыни, как обычно хожу в Коктебеле» (около 3/16 нояб. 1908); «Бюст – великолепен» (около 6/19 нояб. 1908 // Из лит. наследия-3. С. 370, 373, 375).

Уже после отъезда Волошина из Парижа Э. Виттиг перевел свою скульптуру в камень. Е.А. Бальмонт, жена поэта, писала Волошину 1/14 апр. 1909: «Знаете, с кем я подружилась? С Виттихом <...> Он кончил Ваш бюст из серого камня и выставил в саду "Салона". Много изменил, темя головы сделал совсем другое, и придал что-то спокойное и величественное всему выражению. Какой-то поляк так пленился, что хотел даже купить Ваш бюст» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 230. Упоминается «Салон Марсова поля» – Салон Национального общества изящных искусств). Сам Виттиг летом 1909 в письме к Волошину подтверждал: «Бюст Ваш в Салоне имел большой успех. О нем хорошо отзывалась критика... Бюст стоял в саду Champ de Mars – и это было очень красиво на фоне зелени». Свое произведение Виттиг назвал «Поэт» и в письме к Волошину (3 авг. 1912), перечисляя свои работы, указал: «"Поэт" – камень в саду И. Ярошинского, Подольская губ<ерния>, 1910» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 350). Можно предположить, что поляк, пленившийся бюстом, в конце концов приобрел его. Однако уже при жизни Волошина эта скульптура Виттига (герм из плотного песчаника высотой 2 метра 30 см) была установлена в Париже – и до сих пор стоит в одном из двориков на бульваре Эксельман (№ 66). См.: *Носик Б.* Прогулки по Парижу: Правый берег. М.: Радуга, 2000. С. 344–346. По рассказу М.С. Волошиной, бюст был приобретен парижским муниципалитетом прямо с выставки Салона и установлен затем как парковая скульптура в саду перед домом А.-Г. Эйфеля – создателя знаменитой башни.

Отзывы французской печати об этом произведении Э. Виттига пока не обнаружены: возможно, это были лишь упоминания в общем обзоре Салона. Зато в польском журнале «Tygodnik ilustrowany» (1910. № 39. 24 сент.) была напечатана развернутая статья В. Роговича «Прирученный кентавр и девушка (по поводу двух произведений Э. Виттига)». Критик писал: «Он дал правдивый портрет Волошина, гораздо больше, чем обычное "сходство": выявил в песчанике пластический синтез души. <...> Мощная, смелая стилизация этого портрета удалась ему в совершенстве».

Волошин, высоко ценивший искусство польского скульптора, хотел помочь устройству его выставки в Петербурге, – но, по-видимому, его надежды на помощь в этом редакции журнала «Аполлон» не оправдались (см. письма Э. Виттига к Волошину // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 350). Начало работы над статьей о Виттиге относится к лету 1912. В августе скульптор послал поэту свою краткую автобиографию и список основных работ. «Я страшно рад, что буду иметь Ваш взгляд на меня, – ибо я высоко оценяю Ваше искусство», – добавлял он. 17 октября, получив известие, что Волошин уже работает над статьей, Виттиг повторял: «Уже заранее радуюсь Вашей

статье. Так мало людей, которые так тонко понимают искусство, как Вы». По-видимому, он тогда же послал Волошину фотографии своих основных произведений, до сих пор сохранившиеся в Доме-музее М.А. Волошина в Коктебеле (так же, как и гипсовый слепок с волошинского бюста).

Примерно к ноябрю статья о Виттиге была закончена. 14 дек. 1912 Волошин уже справлялся у редактора «Аполлона» С.К. Маковского о ее судьбе. Виттиг в письме от 28/15 мая 1913 спрашивал Волошина: «Напишите мне, как со статьей? Была или будет она напечатана? Мне она теперь важна для многих поводов». По получении статьи (17/4 окт. 1913) он писал Волошину из Парижа: «Очень, очень она мне нравится. Есть в ней какое-то volupté <сладострастие – *фр.*> наслаждения формой, которой я так постоянно ищу. Я Вам очень благодарен».

Надо отметить, что о Виттиге к этому времени уже писали. В частности, французский журнал «L'art et les artistes» (№ 46, янв. 1909) поместил статью Р.-А. Флёри «Эдуард Виттиг». Волошин, выписывавший этот журнал, был, несомненно, знаком с этим отзывом. Но Флёри главное внимание уделял тематике и технике скульптур Э. Виттига, не выходя за границы его творчества (доминантой которого он считал «могучую Женственность»). Волошин же встал на более общую точку зрения и стремился определить место Виттига в ряду современной, послероденовской скульптуры. Он видит своеобразие Виттига в повороте «от жеста к неподвижности, от слова к безмолвию» и классифицирует это как тяготение к скульптуре архаической Греции и Египта. Выдвигая ряд причин, по которым на пороге XX в. европейцы вдруг почувствовали «красоту недвижимости, замкнутости и молчания в искусстве», Волошин предполагает, что скульптура «подойдет наконец сознательно и к гиератическим формам Египта и в них найдет наконец возможность передачи современного человека...». Кое в чем эти предположения Волошина оправдались в произведениях А. Майоля, С. Конёнкова, С. Эрьзи и других скульпторов XX в. Прав он оказался и в высокой оценке творчества Э. Виттига, создавшего еще целый ряд прославленных произведений («Польская Нике», «Памятник летчику») и вошедшего в историю европейского искусства. О нем см.: *Rutkowski Sz.* Edward Wittig. Warszawa, 1925; *Kozicki W.* Edward Wittig. Warszawa, 1932; *Dobrowolski T.* Sztuka Młodej Polski. Warszawa: PWN, 1963. S. 149–153.

[1] *Val Fleury* – селение вблизи Медона, юго-западного пригорода Парижа.

[2] *...книге «Разговоров» Родена...* – Имеется в виду книга: *Rodin Auguste.* L'Art: Entretiens réunis par Paul Gsell. Paris: Grasset, 1911 (сохранилась в библиотеке М.А. Волошина в Коктебеле).

[3] *Je hais le mouvement qui déplace les lignes.* – Строка из сонета Ш. Бодлера «La beauté» («Красота», 1857), входящего в раздел «Сплин и идеал» его книги «Цветы Зла».

[4] *Гарпократ* – древнегреческое божество, у римлян – бог молчания.

[5] *«Я наполню глиной то пространство ∾ стояла нагая».* – Строки из стихотворения Анри де Ренье «Пленница» (см. статью «Анри де Ренье», т. 3, с. 79).

[6] *Луксорский обелиск* – древнеегипетский обелиск, установленный на площади Согласия в Париже (1836).

[7] *Над тремя идущими статуями Лувра...* – Их описание Волошин дает в письме к М.В. Сабашниковой (начало 1904): «Египетские фигуры...Это два мужчины и одна женщина. Они идут быстро, но спокойно. Их глаза смотрят так далеко, как в этой жизни не смотрят глаза людей. Они идут в загробной жизни по неизмеримой покатой равнине и видят где-то свет...Очень далеко...В них тихая ровная радость – наконец! Чувствуется свежесть ночного воздуха пустыни, касающегося их плеч...Тихая радость смерти» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 106).

[8] *...индусское имя «Муля-Пракрити»...* – Пракрити – в древнеиндийской мифологии и философии первоначальная субстанция, первопричина мира объектов, воплощающая высшую волю творца.

[9] *Машина вобрала в себя всю физическую работу...* – Идеи, высказанные здесь, были затем изложены в стихотворении «Машина» (1922) из цикла «Путями Каина».

[10] *...вопросом о передаче современной одежды в скульптуре...* – См. об этом в статье «Сизеран об эстетике современности» (Т. 3. С. 266–273).

[11] *...выразительность тела в голове и кистях рук.* – См. об этом в статье «Скелет живописи» (С. 9 наст. тома).

В.П. Купченко

ЛИКИ ЖИВОПИСИ
Сезанн, Ван-Гог и Гоген

Впервые – Золотое Руно. 1908. № 7/9. С. V–XII. Под заглавием «Устремления новой французской живописи (Сезанн, Ван-Гог и Гоген)». В оглавлении статья названа «Новые устремления французской живописи».

Печатается по тексту гранок, извлеченных из наборного корпуса книги 1-й «Ликов творчества» (в ходе сокращения ее объема; см. т. 3, с. 455) и включенных в макет книги 2-й (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 30–42).

Номер «Золотого Руна», в котором была опубликована статья, сложился на основе первой выставки, организованной редакцией журнала и открывшейся в Москве в конце апр. 1908. В Салоне «Золотого Руна» были представлены как русские мастера, так и западноевропейские живописцы и скульпторы (среди них – Сезанн, Гоген и др.). Статью заказал Волошину Г.Э. Тастевен, секретарь редакции

«Золотого Руна». «Очень хотелось бы, – писал Тастевен Волошину 20 авг. 1908, – иметь от Вас статью о новой французской живописи с характеристикой их теорий для номера, посвященного «Салону Руна». Нам бы очень хотелось, чтобы статья была написана именно Вами, а не профессиональным художественным критиком» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1178).

Наряду со статьей Волошина в № 7/9 «Золотого Руна» (1908) публиковалась первая часть статьи бельгийского поэта, эссеиста и художественного критика Шарля Мориса «Новые тенденции французского искусства» (перевод с рукописи выполнил Г.Э. Тастевен; окончание статьи, где говорилось между прочим о Гогене, Сезанне и Ван-Гоге, было помещено в № 10 и 11/12 за 1908). Наконец, в том же № 7/9 были напечатаны выдержки из писем Ван-Гога к его брату Тео (перевод с немецкого издания) и статья самого Тастевена, озаглавленная «Импрессионизм и новые искания».

Три крупнейших представителя новой французской живописи, о которых рассказывается в статье Волошина, давно приковывали к себе его внимание. Их имена неоднократно встречаются в волошинских «Письмах из Парижа». Так, рассказывая о Салоне Независимых 1904, Волошин подчеркнул значение именно этих трех художников и дал им сжатые, выразительные характеристики. «Над остальной толпой, – писал в той статье Волошин, – гипнотически царят тени Гогена, Сезанна и Ван-Гога. На сотнях полотен положено клеймо этих мастеров. Красная земля и зеленые пятна <...> Гоген. Голубая скатерть, яблоки и тарелка – Сезанн. Горящие храмы, оттененные фиолетовым, – Ван-Гог» (с. 387 наст. тома). Свое отношение к Сезанну Волошин более подробно раскрыл в статье, посвященной Осеннему салону 1904 (с. 449–450 наст. тома). А в 1905 – в связи с открытием очередного Салона Независимых – Волошин пишет статью о Ван-Гоге (с. 530–532 наст. тома). Отдельные отрывки из этих двух корреспонденций перешли затем в его статью 1908. Тогда же, в 1904, как только началось его сотрудничество в «Весах», Волошин намеревался познакомить русских читателей и с творчеством Гогена. Интерес к этому художнику, незадолго перед тем умершему на Таити, был тогда очень велик; статьи и материалы, связанные с его именем, постоянно появлялись на страницах западноевропейской печати. Видимо, в конце 1903 или начале 1904. Волошин прислал в «Весы» краткую информацию о Гогене, поскольку Брюсов пишет ему 11/24 янв.: «Что же обещанная Вами корр<еспонденция> о Гогене? После Вашего отъезда появилось о нем так много нового, что мы не решились печатать Вашей заметки, а поговорить о Гогене "Весам" следовало бы» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 292; «заметка» Волошина не сохранилась). На это Волошин отвечает ему из Парижа: «Статью о Гогэне, я думаю, лучше отложить. Теперь все говорят об общей выставке Гогэна, и тогда будет значительно уместнее заговорить об нем» (Там же. С. 306). «Есть еще мечта о Гогеновском №», – вновь напоминает Брюсов Волошину 29 марта / 11 апр. 1904. (Там же. С. 331). Однако

в 1904 статья о Гогене не была написана; осуществить свой замысел Волошину удалось лишь четырьмя годами позднее.

[1] *...где помещается коллекция Кайебота...* – Художник Гюстав Кайбот завещал свою коллекцию, составленную из произведений художников-импрессионистов, Люксембургскому музею в Париже.

[2] *Марсель Швоб в одной из своих «Вымышленных жизней» ∾ рассказывает жизнь живописца Паоло Учелло...* – Марсель Швоб в своем сборнике «Vies imaginaires» (1896) свободно изложил историю жизни флорентийского художника Паоло Учелло, почти дословно пересказанную Волошиным в данной статье.

[3] *...он ходил спрашивать объяснения ∾ у своего друга математика Джиованни Маннетти...* – Видимо, вслед за Вазари, «Жизнеописания» которого послужили М. Швобу одним из источников, французский писатель ошибочно назвал математика и архитектора Антонио Манетти именем Джованни. Из книги Швоба эти ошибка перешла и в статью Волошина.

[4] *Кругом него жили и творили Гиберти, делла Роббиа, Брунеллески, Донателло...* – Лоренцо Гиберти – один из крупнейших флорентийских скульпторов раннего Возрождения; делла Роббиа (Лука, 1400?–1482; Андреа, 1435–1525?; Джованни, 1469–1529) – семейство флорентийских мастеров-скульпторов; Филиппо Брунеллески – великий итальянский архитектор, заложивший основы ренессансной архитектуры; Донателло – выдающийся итальянский скульптор флорентийской школы.

[5] *...жизнь Сезанна, как мы ее знаем по Клоду Лантье в романе Зола «L'œuvre»...* – Клод Лантье, главный герой романа Золя «Творчество» (1886), во многом списан с Сезанна.

[6] *В тот... день, когда в маленьком голландском городке Саандаме юный Клод Моне...* – Летом 1871 Моне жил в Голландии в Заандаме (Сандоме), маленьком живописном поселке в устье реки Замы, где выполнил серию этюдов.

[7] *...в этот день импрессионизм родился...* – Волошин явно ошибается, связывая зарождение импрессионизма с открытием японского искусства, сделанным якобы Клодом Моне в Голландии. В действительности же будущие художники-импрессионисты имели возможности познакомиться с японской графикой еще в 1860-х (см.: *Ревалд Дж.* История импрессионизма. М.; Л.: Искусство, 1959. С. 153–154). Что же касается Клода Моне, то, согласно предположению Ревалда, он «увлекался японскими гравюрами еще в Гавре», т. е. в самом конце 1850-х (Там же. С. 154).

[8] *Правда, японское искусство Гонкуры открыли двадцатилетием раньше...* – Много писавшие о живописи, братья Гонкуры изучали в частности и японскую цветную гравюру; ей посвящено несколько работ Э. Гонкура: «Утамаро, живописец зеленых домов» (1891), «Хокусаи» (1896) и др.

[9] *Нужна была лишь эта маленькая гравюра Корена...* – Видимо, имеется в виду Корин *Огата* – крупный японский мастер в области декоративной живописи.

[10] *...серая плева сошла с глаз европейской живописи.* – Приблизительно такими же словами говорит Волошин об открытии японского искусства на Западе и в статье «Серпантин Парижа. (Осенние цветы – осенняя живопись... Одилон Рэдон. Каррьер)» (с. 443 наст. тома).

[11] *...неоимпрессионистам: Сейра, Синьяку, Люсу, Рюиссельбергу...* – Названы известные художники-неоимпрессионисты Жорж Сёра и Поль Синьяк, близкий к неоимпрессионистам во второй половине 1880-х. Максимилиан Люс и бельгийский живописец Тео ван Риссельберг.

[12] *Они лишь применили ∾ теории Гельмгольтца, Шевреля к живописи...* – Открытия Г. Гельмгольца, автора ряда работ по физиологии зрения, и М.-Э. Шеврёля послужили важным источником для теории неоимпрессионистов.

[13] *Сезанн – это Савонаролла современной живописи.* – Весь следующий далее отрывок о Сезанне представляет собой отредактированный и несколько сокращенный текст статьи Волошина «Осенний Салон», где наряду с картинами Сезанна описаны также произведения Тулуз-Лотрека, Ренуара, Пюви де Шаванна и других художников (С. 449–453 наст. тома).

[14] *Сезанна оценили раньше всего, еще со времени первого героического похода Гюисманса...* – Известный французский писатель Жорис Карл Гюисманс, первоначально примыкавший к натуралистам, а затем ставший провозвестником «декадентства» (романы «Наоборот», 1884; «Там внизу», 1891), был также художественным критиком. Его статьи 1880–1883 собраны в книге «Современное искусство» (1883). Гюисманс одним из первых выступил в поддержку импрессионистов (Мане, Дега, Писсарро), а в период своего увлечения символизмом – Г. Моро, О. Редона. Кроме того, Гюисманс был первым, кто публично выразил свое восхищение натюрмортами Сезанна.

[15] *В какую бы эпоху расцвета Ван-Гог ни пришел на землю...* – Далее следует сокращенный пересказ (с дословными повторениями) статьи Волошина о Ван-Гоге, напечатанной в газете «Русь» (С. 530–532 наст. тома).

[16] *...имя, которое граф Гобино употреблял для обозначения сверхчеловека.* – Граф Жозеф-Артюр де Гобино – автор трактата «Опыт о неравенстве человеческих рас» (1853–1855), оказавшего впоследствии влияние на идеологов германского расизма.

[17] *Он нашел ее в Океании, там, где ∾ человечество трижды доисторической Лемурии...* – Лемурия – мифический континент, якобы простиравшийся некогда от Африки до Суматры и Индии. О Лемурии и «лемурийской расе» подробно рассказывал в своих книгах Р. Штейнер.

[18] *Он оставил Бретань, где работал вместе с Ван-Гогом, Серюзье и Морисом Дени...* – С 1886 Гоген систематически наезжал в бретонскую деревню Понт-Авен, привлекавшую своим живописным видом многих художников. С Ван-Гогом Гоген работал совместно лишь в Арле (Прованс) осенью 1888; в 1889 Ван-Гог собирался поехать к Гогену в Бретань, однако эта поездка не состоялась. Весной 1889, вернувшись в Бретань (Понт-Авен, затем Ле Пульдю), Гоген знакомится с молодым художником Полем Серюзье, который становится его восторженным приверженцем и пропагандирует искусство Гогена среди своих друзей-художников – будущих «набидов» (М. Дени, Рансон, Боннар, Вюйяр и др.). Морис Дени, ставший впоследствии также писателем и видным теоретиком символизма, в Бретани с Гогеном не встречался.

[19] *Это было восьмого июня ∾ когда он вступил на землю Таити.* – Гоген приехал на Таити 8 июня 1891.

[20]. *...последний король острова был болен...* – Король Таити Помаре умер через две недели после прибытия Гогена на остров.

[21] *Во время похорон короля Гогена призвали помогать королеве...* – Пребывание Гогена на Таити рассказывается по его автобиографической книге «Ноа Ноа» (1901), написанной в соавторстве с Ш. Морисом.

[22] *Во время всемирной выставки в Чикаго...* – В 1893.

[23] *Рапэн (рапен)* – см. примеч. 3 к статье «Парижские салоны 1904 г.» (С. 794).

К.М. Азадовский

РОССИЯ

Индивидуализм в искусстве

Впервые – Золотое Руно. 1906. № 10. С. 66–72. Подпись под текстом: Максимилиан Кириенко-Волошин. Печатается по сокращенному и переработанному Волошиным тексту журнальной публикации, включенному в макет «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 44 об. – 47 об.).

Вопрос об «индивидуализме», оказавшийся в центре внимания Волошина, был одним из наиболее злободневных в идейных спорах русских символистов (1905–1907). В отличие от кружка московских «декадентов» во главе с Брюсовым, группировавшихся вокруг журнала «Весы» и ориентировавшихся на принципы «индивидуализма» и «автономного искусства», многие петербургские писатели настойчиво призывали в те годы обратиться к актуальным общественным проблемам. В это время в среде символистов и околосимволистских кругах распространяются идеи «мистического анархизма» – весьма расплывчатого по своему содержанию течения, создателем которого считался Г. Чулков, а вдохновителем – Вяч. Иванов. Уже в 1904–

1905, активно сотрудничая в «Весах», Иванов проводил в них линию, отличную от редакционной: выступая с осуждением того, в чем он видел индивидуалистическое начало символизма, Иванов разрабатывал пути развития искусства от «индивидуализма» и субъективизма к «соборности» и религиозно понимаемой «народности». Важной вехой в истории русского символизма была также статья Иванова «Кризис индивидуализма», опубликованная в журнале «Вопросы жизни» (1905. № 9). «Именно вопрос об индивидуализме, – писал Брюсов в статье «Торжество победителей», – и был той точкой, с которой началось расхождение между членами прежде "единой школы"» (Весы. 1907. № 9. С. 56; подпись: В. Бакулин).

Издававшийся в Москве с янв. 1906 символистский журнал «Золотое Руно», опубликовавший статью Волошина, в вопросе об «индивидуализме» занимал первоначально позицию, близкую «Весам». Тем не менее уже во 2-м номере «Руна» появилась статья А.Н. Бенуа, озаглавленная «Художественные ереси» и направленная против индивидуализма в искусстве. С сожалением отмечая, что индивидуализм – «краеугольная основа современной художественной жизни», Бенуа называл его «ересью» и «абсурдом, ведущим не к развитию человеческой личности, а к ее одичанию». По мнению Бенуа, индивидуализм рождается из духа гордыни; он разобщает художника с традицией и лишает искусство его божественной силы. Критика индивидуализма ведется в статье Бенуа с религиозных позиций. «Нужно усомниться, – заключает автор, – в пользе учения о самодовлеющем значении личности в искусстве, и тогда, быть может, мы удостоимся и откровения новой церкви, в которой отдельные личности сольются в один культ и которая даст нам новое нужное искусство» (Золотое Руно. 1906. № 2. С. 80–82, 88).

Публикуя статью Бенуа, редакция «Золотого Руна» отметила, что «в основных пунктах» расходится с его взглядами (Там же. С. 80). Однако тема, затронутая Бенуа, была крайне животрепещущей, и разговор об «индивидуализме» вскоре получает продолжение на страницах «Золотого Руна». В № 6 была напечатана статья А. Шервашидзе «Индивидуализм и традиция», полемически заостренная против «Художественных ересей» (подзаголовок статьи: «Александру Бенуа и Морису Денису»). Возражая Бенуа, Шервашидзе пытался доказать, что индивидуализм – основа и движущая сила любого художественного творчества. «Именно там, где торжествовал Индивидуализм, – писал Шервашидзе, – там было проникновение в сокровенный смысл вещей, угадание красоты» (Золотое Руно. 1906. № 6. С. 69). Спор об «индивидуализме» был в эти месяцы углублен и некоторыми другими выступлениями в «Золотом Руне» – прежде всего обширной статьей Вяч. Иванова «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (№ 4, 6). Развивая идеи, заключенные в его предыдущих работах, Иванов излагает и обосновывает здесь один из своих центральных тезисов тех лет – о перерастании современного («индивидуалистического») искусства во

всенародное. Залогом этого перерождения Иванову представлялось «тяготение к мифотворчеству», свойственное, по его мысли, символическому искусству (Золотое Руно. 1906. № 4. С. 72).

В первой половине 1906 уже намечается размежевание «Весов» с «петербуржцами». Началом длительной и ожесточенной полемики между сторонниками «индивидуалистического» искусства и «мистическими анархистами» послужила рецензия Брюсова на первый выпуск «Факелов» (сборник «петербургских» символистов) (Весы. 1906. № 5); следующий номер журнала содержал ответную статью Вяч. Иванова «О “факельщиках” и других именах собирательных». Через два месяца Брюсов вновь выступает в защиту «индивидуалистического» символизма: в № 8 «Весов» была напечатана его статья, направленная против книги Чулкова «О мистическом анархизме» (СПб., 1906), предисловие к которой принадлежало Иванову.

На фоне этой междоусобной борьбы в лагере русского символизма и появляется статья Волошина, посвященная злободневной теме – «индивидуализму». (Волошин сам подчеркивает, что в его статье затронуты вопросы «глубокого интереса и значения».) Будучи откликом на выступления Бенуа, Шервашидзе, Вяч. Иванова (и шире – на диалог между сторонниками «индивидуалистического» и «общественного» подхода к искусству), статья Волошина представляет собой непосредственное продолжение полемики, начатой его предшественниками. Вместе с тем в ней намечены и некоторые новые аспекты проблемы.

В отличие от Бенуа Волошин не отвергает «индивидуализма» и не считает его «ересью». Противоречие между «индивидуализмом» и «традицией» представляется ему мнимым. По мнению Волошина, «индивидуализм» – «этот тонкий культурный цветок» – вырастает только на почве традиции. На вопрос: «Индивидуализм или традиция?» – Волошин, подобно Шервашидзе, отвечает: «Индивидуализм и традиция». Однако Волошин далек и от утверждения индивидуализма в брюсовском понимании этого термина (т. е. как неограниченного произвола личности, независимой от традиций и внешних условностей). Диалектика «индивидуальности» и «канона», развитая в статье Волошина, ведет, в сущности, к снятию «индивидуализма», к растворению его в продукте творчества. Подобно тому как дух нисходит в материю, преображая и просветляя ее, точно так же, по мысли Волошина, должен творческий человек («индивидуальность») раствориться в художественном произведении, пожертвовав собой и своим именем. Истинное искусство безымянно: оно рождается не сознательным волевым усилием личности, а бессознательным творчеством, стихией народного духа. Так было в Средние века и в эпоху Ренессанса.

Вслед за Вяч. Ивановым, влияние которого ощущается в этой статье, Волошин утверждает: «...выход из современного положения – в трагической хоровой общине...» (перерабатывая статью, Волошин убрал эти важные слова, а с ними – и упоминание о

Вяч. Иванове). Произведение искусства должно вновь осознать себя в народной душе. Лишь преодолевая себя, «свое имя», через самопожертвование и самоустранение, через растворение в коллективном творческом сознании современная индивидуальность, по мысли Волошина, способна выявить все заложенные в ней возможности.

Более самостоятельной является вторая часть статьи, где эту схему «преодоления индивидуализма» Волошин пытается конкретизировать на примере изобразительного искусства. Однако его попытка доказать, что главный враг современной живописи – масляные краски, неубедительна и может быть без труда опровергнута. (Примечательно, что, испытывая недоверие к масляным краскам, которые, как казалось Волошину, «лишают живопись интимного общения с материалом», он и в своей практике художника почти никогда не прибегал к этой технике.)

В дальнейшем «Золотое Руно» всё решительнее принимает сторону «петербургских» символистов. С 1907 в журнале начинают появляться резкие нападки на «Весы» – цитадель «эстетического индивидуализма» (Золотое Руно. 1907. № 4. С. 80). В одном из редакционных заявлений подчеркивалось, что отличительная черта переживаемой эпохи – «пересмотр теоретических и практических основ индивидуалистического мировоззрения» (1907. № 6. С. 68). В следующем номере журнала (№ 7/9) появляется объявление о том, что Брюсов, Андрей Белый, Балтрушайтис и другие ближайшие сотрудники «Весов» отказываются от участия в «Золотом Руне» «вследствие изменения задач и направления журнала» (С. 160). Раскол в русском символизме был завершен окончательно.

[1] *Существует ли в действительности ~ индивидуализмом и традицией?* – В журнальном тексте этим словам предшествовал отрывок, в котором кратко излагалось содержание статьи А.Н. Бенуа:

«Появление статьи Бенуа “Художественные ереси” представляет событие для каждого следящего пути и течения живописи.

Потребность говорить об этом была уже давно. У каждого накопилось слишком много полусознанного и невысказанного, и это множество теснящихся слов смыкало уста.

Даже теперь, когда первые слова произнесены А.Н. Бенуа, когда уже высказаны первые положения, от которых можно исходить, даже теперь еще труднее начать говорить.

И самый факт появления статьи Бенуа, и все мысли, высказанные им, рождают двойное чувство: и радости, потому что это высказано, и досады, потому что это высказано не так, как хотелось бы. Последнее чувство проистекает без сомнения из того, что на эти самые вопросы и часто для этих самых выводов у каждого существуют и свои ответы и свои обоснования.

Прежде всего не удовлетворяет самое заглавие статьи “Художественные ереси”.

"Ересь", по мнению Бенуа, – это современное состояние живописи. Но, поставленные в заглавии статьи, эти слова как бы извиняются за эту мысль и сами себя признают ересью.

"Искусство нашего времени, – говорит он, – абсолютно неправо – оно сделалось еретичным, восставая против самого принципа канонов и формул".

С этим значением слова "ересь" нельзя согласиться, потому что ересь не есть отрицание священных установлений, а, напротив, свободное мистическое творчество в области догматов. Ересь идет всегда впереди церкви, творит новую церковь, хранит эзотерические основы церкви, и с этой точки зрения современное состояние живописи никак не может быть названо ересью, а разве только противоположным понятием, критическим протестантизмом.

Коренной вопрос, кроющийся в статье Бенуа, формулируется словами: "Индивидуализм или традиция?". А.К. Шервашидзе от лица молодых художников ответил на него: "Индивидуализм и традиция"».

[2] *...чтобы Микеланджело нашел в ней напряженную тетиву своего Давида.* – «Давид» – знаменитая статуя Микеланджело, выполненная в 1501–1504 и установленная во Флоренции перед палаццо Веккьо (ныне – Академия изящных искусств).

[3] *Творчество – это самоограничение.* – Эту мысль Гёте Волошин повторял неоднократно; так, в стихотворении «Подмастерье» (1917) сказано: «Для ремесла и духа – единый путь: // Ограничение себя» (Т. 1 наст. изд. С. 216). И позднее, в 1930: «Вообще в художественной самодисциплине полезно всякое самоограничение» («О самом себе» // Максимилиан Волошин – художник. М.: Сов. художник, 1976. С. 45).

[4] *Земная смерть ∾ чтоб умереть.* – Строки стихотворения Волошина «Второе письмо», написанного в 1904–1905 (Т. 1 наст. изд. С. 69).

[5] *...что выражено в словах Платона о «мировой душе ∾ мирового тела».* – О соединении мировой души с мировым телом говорится в диалоге Платона «Тимей» (*Платон.* Соч. В 3-х т. М.: Мысль, 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 474–475).

[6] *Семя, если не умрет, не принесет плода.* – Неточная цитата из Евангелия (Ин. XII, 24).

[7] *...и предельных точек развития.* – Далее в журнальной публикации следует: «Здесь нам нужно будет сократить область наших рассуждений об искусстве и перейти к той сфере пластических искусств и в частности живописи, которая вызвала полемику, возникшую вокруг статьи А. Бенуа, совершенно оставив в стороне индивидуализм в литературе, в философии. Это необходимо, потому что судьбы живописи и поэзии в XIX веке были различны».

[8] *...всё вышедшее из рук художника.* – Далее в журнальной публикации следует: «Отсюда возникла та картина современного искусства, которую рисует Бенуа:

"Художники разбрелись по своим углам. Тешатся самовосхищением. Пугаются обоюдных влияний и изо всех сил стараются быть только «самими собой». Воцаряется хаос, нечто мутное, не имеющее никакой ценности и, что страннее всего, никакой физиономии"».

[9] *«Совершить плагиат ∾ унести с собой и веник и пыль».* – Это определение, восходящее к «Историческому и критическому словарю» (1695–1697) Пьера Бейля, Волошин заимствовал из статьи «Апология плагиата. "Безумный" и "Препятствие"» (1891) А. Франса, указавшего, что такое определение, «хотя и несколько фантастично, но делает более понятным сущность плагиата» (*Франс Анатоль.* Собр. соч. В 8 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 8. С. 283. Пер. Э.Я. Гуревича).

[10] *...подобно Сирене в рассказе Жюля Леметра...* – Какой именно рассказ Леметра имеет в виду Волошин, неясно.

[11] *...ни одно искусство прошлых веков.* – Далее в журнальном тексте следует: «"Не знаю, есть ли выход из этого положения. Опыт не может научить, потому что положение, созданное в искусстве в настоящее время, беспримерно", говорит Бенуа.

Но можно с уверенностью сказать, что живопись самостоятельно никогда не может выйти из этого положения, потому что не она является активным двигателем и центром всей системы нашего искусства. Этого двигателя надо искать в трагической стихии человека и выход из современного положения – в трагической хоровой общине, о которой говорит Вяч. Иванов в "Предчувствиях и предвестиях". Когда дионисический элемент претворит внутреннюю сущность жизни, тогда живопись выйдет на новую дорогу и тогда только мы сможем оценить всю громадную завоевательную работу, совершенную живописью в наше время самоохраняющего индивидуализма.

Выход же из современного положения искусства лежит в основной задаче всего искусства».

[12] *Итак, вот основные положения этой статьи.* – Вместо этих слов в журнальной редакции был следующий абзац:

«Ввиду глубокого интереса и значения тех вопросов, которые затронуты мною в данной статье, для того чтобы облегчить и оформить их обсуждение, я позволю себе формулировать мои основные положения в виде семи тезисов, из которых первые четыре относятся к вопросу об индивидуализме в искусстве вообще и три к вопросу об ложном положении современной живописи в частности. Желая дать толчок возможному обмену мнений, я формулирую их в наиболее крайней и парадоксальной форме».

К.М. Азадовский

«ОСКОЛКИ СВЯТЫХ ЧУДЕС»

Впервые – Русь. 1908. № 64, 5 марта. Под названием «Русская живопись в 1908 г. "Союз" и "Новое общество"». Заглавие изменено в макете «Ликов творчества», там же внесена правка (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 48–50). Печатается по тексту макета.

Статья явилась откликом на V выставку «Нового общества художников» и V выставку «Союза русских художников», которые состоялись в Петербурге почти одновременно: первая в Строгановском дворце с 12 февраля по 16 марта, вторая – в Пушкинской квартире на Мойке с 29 февр. по 30 марта 1908 г. (см. каталоги: «Новое общество художников». 5-я выставка картин. СПб., 1908; Выставка картин «Союз русских художников». СПб., 1908; объявления: Новое Время. 1908. № 11466, 12 февр.; № 11498, 16 марта).

V выставка «Союза» – несомненно одна из самых удачных выставок общества – была признана «героем настоящего художественного сезона» (Московский Листок. 1908. № 10, 12 янв. С. 2) и получила высокую оценку на страницах московской и петербургской периодики (подробнее о ней см. в кн.: *Лапшин В.П.* «Союз русских художников». Л.: Художник РСФСР, 1974. С. 63; на с. 223–224 библиография рецензий). Этой выставке была специально посвящена статья Волошина «Комната, в которой умер Пушкин» (с. 98–101 наст. тома). Важное место здесь занимали работы художников-«мирискусников»: А. Бенуа, К. Сомова, М. Добужинского, Л. Бакста, С. Яремича и других, экспонировавшиеся на первом этаже.

Отдавая предпочтение петербургской группе «Союза», в частности подробно останавливаясь на картинах и эскизах А. Бенуа (в настоящей статье) и акварелях К. Сомова (в следующей), Волошин резко критикует экспозицию второго этажа, где были представлены работы «москвичей» (А. Васнецова, С. Малютина, Б. Кустодиева, В. Переплетчикова, Л. Пастернака, К. Юона, С. Виноградова и др.). В этом смысле настоящая статья отражала реальную картину назревающего раскола внутри «Союза» (об этом см. в указанной монографии В.П. Лапшина, а также в кн.: *Петров В.* «Мир искусства». М.: Изобразит. искусство, 1975; *Лапшина Н.* «Мир искусства»: Очерки искусства и творческой практики. М.: Искусство, 1977).

Однако позиция Волошина не во всем совпадала с эстетической платформой «мирискусников». Критерии «большого искусства», изложенные в настоящей статье, позволили ему сблизить декораторские новации А. Головина и А. Бенуа, в то время как сам А. Бенуа до 1909 в целом не принимал театральных работ А. Головина; см., например, его статью о «Волшебном зеркале» (Мир Искусства. 1904. № 1. С. 1–4), а эскизы к опере «Кармен», о которых пишет Волошин, пренебрежительно назвал «каким-то этнографическим музеем» (Слово. 1908. № 412, 22 марта. С. 2). Принципиально чуждыми для теоретиков этой художественной группировки были волошинская установка на бессознательность творчества и восприятия искусства

и его «дилетантизм» (подробнее о личных взаимоотношениях Волошина и А. Бенуа см.: *Купченко В.П., Давыдов З.Д.* М.А. Волошин о А.Н. Бенуа // Панорама искусств. М.: Сов. художник, 1988. Вып. 11. С. 163–181).

В отличие от «союзовской» выставка «Нового общества» не имела четкой программы. Произведения А. Бенуа, М. Добужинского, Е. Лансере, С. Яремича растворились здесь среди множества работ художников различных направлений. Наибольшее внимание критики привлекли упомянутые выше эскизы А. Головина, занимавшие отдельный зал (библиографию отзывов см. в кн.: А.Я. Головин: Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. М.; Л.: Искусство, 1960. С. 371).

Высказывания Волошина получили отклики в прессе. Полемизируя с его трактовкой творчества «мирискусников» как попыткой возрождения европейской культуры XVIII – начала XIX вв., В. Янчевецкий резко обрушился на «эстетические претензии» «петербуржцев», назвав рисунки К. Сомова «обыкновенной порнографией, прикрытой высокими словами о воскресении эпох» (Россия. 1908. № 700, 7 марта. Подпись: В. Ян.). Отголоски основных идей настоящей статьи встречаются и в анонимной рецензии на выставку «Союза», помещенной в газете «Огонек», автор которой, как и Волошин, отталкивается от мысли Достоевского о «всечеловечности нашей культуры» и видит в иллюстрациях К. Сомова удачную попытку «перевоплощения» в эпоху XVIII в. (Огонек. 1908. № 10).

1 *...созерцая мрамор Ниобеи ∾ трагический пафос, в нем воплощенный.* – Речь идет о знаменитой скульптурной группе, изображающей Ниобу, супругу царя Фив Амфиона, с детьми, которые, по преданию, были уничтожены стрелами Аполлона и Артемиды за то, что мать их посмеялась над богиней Лето (наиболее известная римская копия с оригинала IV в. до н. э. находится во Флоренции в галерее Уффици). Волошин видел эту работу во время своего пребывания во Флоренции летом 1900.

2 В первой публикации статьи далее было:

«Если наш дух радуется о видениях “Древней Земли” Богаевского, то, значит, понимание наше уже забеременело новым искусством».

3 *...о «Версалях» Бенуа...* – На выставке экспонировались следующие работы А.Н. Бенуа из «Версальской серии» (1905–1906): «Вечерняя прогулка», «Сады Версаля из окон дворца», «Зимнее утро в Версале», «Зимний вечер в Версале», «Каштаны в Версале», «Parterre du Midi в Версале», «Представление султанши», «Купальня маркизы», «Павильон».

4 *...эскизах к «Павильону Армиды»...* – Имеется в виду эскиз декорации к 1-й картине названного балета-пантомимы (поставлен в Мариинском театре (25 нояб. 1907); либретто, оформление и постановка А.Н. Бенуа, танцы М.М. Фокина, музыка Н.Н. Черепнина),

эскизы для гобелена «Ринальдо и Армида» и костюмов к постановке, представленные на выставке «Союза».

[5] *Версилов говорит ∾ это нам дороже, чем им самим».* – Здесь и далее Волошин неточно цитирует роман Ф.М. Достоевского «Подросток» (ч. 3, гл. 7, раздел III). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 13. С. 376–377.

[6] *...человек, вступая в мир ∾ повторяет в себе бессознательно и вкратце всю историю развития вселенной ∾ выявляющихся в его детских играх...* – Мысль более подробно изложена в ряде других статей Волошина (см., например, его статью «Театр как сновидение» – с. 185–194 наст. тома).

[7] *...с самым проникновенным из художников исторического Версаля – Лобром.* – Вместо «с самым проникновенным» в первой публикации: «с самым крупным и проникновенным». Имеются в виду работы французского импрессиониста Мориса Лобра (Maurice Lobre) на версальскую тему: «Библиотека в Версальском дворце», «Белая комната», «Салон Марии Антуанетты в Малом Трианоне» и т. д.

[8] *Национальная русская способность «перевоплощаться» сводится именно к этому таланту широких исторических обобщений...* – Пересказ одной из центральных идей Пушкинской речи Ф.М. Достоевского (Дневник писателя за 1880 год, гл. 2). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. 1984. Т. 26. С. 145–147.

[9] *...зала Головина (на выставке «Нового общества»), в которой собраны все его эскизы и рисунки для постановки «Кармен».* – Имеются в виду эскизы костюмов и декораций (112 работ) к опере Ж. Бизе «Кармен» (Мариинский театр, режиссер В.П. Шкаффер, премьера состоялась 10 марта 1908), написанные Головиным в течение года (весна 1906 – весна 1907); перечень их см.: «Новое общество художников». 5-я выставка картин. СПб., 1908. С. 3–6.

В первой публикации статьи далее было:

«Это целая энциклопедия по истории испанской живописи».

[10] *...до Зулоаги...* – О личном знакомстве русских символистов с испанским художником в Париже в эти годы см., например, в воспоминаниях Андрея Белого «Между двух революций» (М.: Худож. литература, 1990. С. 131–164). Высокую оценку работы Зулоаги получили на страницах журнала «Мир Искусства» (1901. № 1). О популярности И. Зулоаги в России говорит организация в 1914 в Москве выставки его работ (Каталог выставки картин Игнацио Зулоаги. М., 1914). См. также упоминание имени этого художника в статье Волошина «Парижские салоны. Société Nationale des Beaux-Arts» (С. 396 наст. тома).

[11] *Даже в этих четырех холстах, извлеченных из пыльного хлама забытой мастерской...* – Имеются в виду работы М.А. Врубеля, экспонировавшиеся на выставке «Нового общества художников»: «Демон», «Пророк», «Садко» (1899–1900), «Царь Салтан» («Тридцать три богатыря») (1900). Ср. высказывания об этих картинах в статье под рубрикой «Блики» (С. 96 наст. тома).

[12] *...Кустодиеву, с его «веселящимися пейзанами», «сознательными священниками», «купеческой инфантой» и хитреньким Городецким.* – Вероятно, Волошин имеет в виду картины Б.М. Кустодиева (1906–1907): «Ярмарка», «Праздник в деревне», «Портрет священника и дьякона», «Портрет Ирины Кустодиевой», «Японская кукла» и «Портрет Сергея Городецкого», выставлявшиеся частично на московской, частично на петербургской выставках «Союза».

[13] *...художнику, как Яремич, подойти к «старым чужим камням» Версаля...* – На выставке «Союза» были представлены следующие работы из «Версальского цикла» С.П. Яремича: «Версаль», «Сумерки в Версальских садах», «Оранжерея в Версале», «Фонтан», «Пейзаж из окна».

[14] *В «Новом обществе» среди нескольких портретистов-поляков выставлен автопортрет Слевинского...* – Об участии В. Слевинского в выставке «Нового общества» свидетельствует объявление в газете «Слово» (1908. № 375, 8 февр.), где он назван среди «польских колонистов», примкнувших к выставке. Однако в каталоге ни одной работы В. Слевинского не указано. Видимо, речь идет об автопортрете, экспонировавшемся также в парижском «Осеннем салоне» 1904 (см. об этом с. 28–29 наст. тома).

[15] *Мы переживаем европейскую историю всею буйностью нашего непочатого будущего...* – Ср. с мыслью Ф.М. Достоевского о способности русского поэта перевоплощаться в «дух чужих народов», в чем «и выразилась наиболее его национальная русская сила <...> народность нашего будущего, таящегося уже в настоящем <...>» (Дневник писателя за 1880 г., гл. 2. См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. 1984. Т. 26. С. 146–147).

К.А. Кумпан,
А.М. Конечный

ФАРФОР И РЕВОЛЮЦИЯ

Впервые – Русь. 1907. № 76, 17 марта. С. 3. Под заглавием: «Лики творчества. О русской живописи на выставках этого сезона». Печатается по тексту макета книги 2-й «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 51–52).

В газетной вырезке с первой публикацией статьи (текст макета) Волошин вписал новое заглавие, сделал несколько мелких сокращений, а также вычеркнул следующий заключительный фрагмент (снятие его, безусловно, объяснялось тем, что во 2-ю книгу «Ликов творчества» была включена специальная статья о творчестве К.Ф. Богаевского); речь идет в нем о четырех картинах Богаевского – «Пейзаж», «Утро», «Из прошлого Крыма», «Страна великанов», – экспонировавшихся на выставке «Нового общества художников» (Новое общество художников. 4-я выставка картин. <СПб., 1907>. С. 3):

«Но если у Ал. Бенуа можно наслаждаться терпкой исторической стильностью пейзажа, если у Досекина поражает сосредоточенная работа едкого аналитического мозга, если Головин ослепляет титанической импровизацией, напоминающей Байрона в тот момент, когда он шутя сказал своим друзьям: “Меня подозревают в сумасшествии. Посмотрим же, как могут писать стихи сумасшедшие” – и, сделав безумные глаза, неожиданно написал на листе бумаги элегию: “Скорее, певец, скорей! вот арфа золотая”, – то среди художников, манифестировавших себя в этом году, все же остается один, который дает нам всю полноту и новизну целой новой области искусства, которую он раскрывает нам.

Я говорю о картинах К.Ф. Богаевского, доминирующих в этом году на выставке “Нового общества”.

К.Ф. Богаевский уроженец Крыма – именно той пустынной и фантастичной области, которая тянется от Судака до Феодосии и уходит в степи рядами безлесных предгорий.

Эта область мало напоминает по-итальянски красивые склоны цветущего и лесистого южного берега.

Эта страна, охватывающая долины Судака, Коз, Отуз и Коктебеля, скорее приводит на ум заливы Греции с их обожженными травами, красноватыми осинами и одинокими скалами-замками, встающими посреди долин. Историческая насыщенность почвы, хранящей в себе безвестные камни греческих, генуезских, венецианских и турецких построек, дает особое настроение пейзажу этих долин, ту величавую торжественность, которая роднит эти места с пейзажами римской Кампаньи, воспитавшими Пуссена и Клода Лоррена.

Французский исторический пейзаж XVIII века не имеет себе достойных продолжателей в прошлом веке. Сперва английский пейзаж, отливающий солнцем и туманами, после эпический деревенский пейзаж Барбизонцев и полуденные эффекты импрессионистов совсем оттеснили строгий сентиментализм лорреновского пейзажа, по которому встосковалась теперь европейская душа.

Богаевский, который долгое время шел эффектной дорогой мюнхенской школы, теперь повернул круто к старшим французам и первый протянул из нашего времени руку к Лоррену и Пуссену. Он нашел снова те утерянные, казалось навсегда, декоративно-благородные, тонкие линии композиции и ту идеализацию лица природы, без которой картина становится просто этюдом. Из густых и ярких тонов мюнхенской палитры он нашел выход в серую полноту гобленовых гармоний.

Картины Богаевского – это самое полное и самое законченное из всего, что создала русская живопись за этот год, столь неблагоприятный для развития русской живописи вообще».

[1] Речь идет о фарфоровой группе «Влюбленные» (1905). См. ее автохарактеристику в письме Сомова к А.Н. Бенуа от 14 марта 1907

(Константин Андреевич Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 100–101).

[2] *Людвиг Берне* ∾ *после этой статьи?* – Пересказ фрагмента из публицистической книги Г. Гейне «Людвиг Бёрне» («Ludwig Börne. Eine Denkschrift», 1840). См.: *Гейне Г.* Полн. собр. соч. / Под ред. П.И. Вейнберга. СПб.: изд. А.Ф. Маркс, 1904. Т. 1. С. 522.

[3] *...вошедшего в русское искусство.* – М.А. Кузмин дебютировал как поэт в альманахе «Зеленый сборник стихов и прозы» (СПб., 1905), в журнале «Весы» (1906. № 7) были опубликованы его «Александрийские песни», № 11 того же журнала (1906) был полностью отведен публикации романа Кузмина «Крылья». На журнальную публикацию «Александрийских песен» Волошин откликнулся специальной статьей – «"Александрийские песни" Кузмина» (см.: ЛТ-88. С. 471–477).

[4] *...Шенье и Парни... в тюрьмах Конвента.* – В отношении Э. Парни Волошин ошибается: поэт в период якобинского террора преследованиям не подвергался. Андре Шенье был арестован 7 марта 1794 (17 вантоза II года Республики) и препровожден в парижскую тюрьму Сен-Лазар, где и написал свои последние произведения, был казнен 25 июля того же года (7 термидора), за два дня до падения якобинской диктатуры.

[5] *...в «Эросе» Вячеслава Иванова, и «Снежной маске» Блока, и в «Яри» Городецкого.* – Книги стихов «Эрос» (СПб.: Оры, 1907) Вячеслава Иванова, «Снежная маска» (СПб.: Оры, 1907) А. Блока, «Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические» (СПб.: Кружок молодых, 1907) С. Городецкого; первая вышла в свет 9 янв. 1907, вторая – 8 апр. 1907, третья – в конце нояб. 1906 (таким образом, о «Снежной маске», знакомой ему по корректуре, Волошин упомянул еще до ее опубликования). Характеристике книг Городецкого и Иванова Волошин посвятил по отдельной статье (см.: ЛТ-88. С. 464–471, 477–484).

[6] *...Александр Бенуа... в Версале... в Бретани.* – В Бретани (прибрежная деревня Примель) А.Н. Бенуа провел лето 1906 (до того жил там летом 1897 и 1905), в Версале он жил осенью 1905. См.: *Бенуа Александр.* Мои воспоминания. В 5 кн. М.: Наука, 1990. Кн. 4, 5. С. 423–438 («Литературные памятники»).

[7] *...летописи гневного Сен-Симона.* – Имеются в виду многотомные «Мемуары» (полностью опубликованы в 1829–1831) Луи де Рувруа герцога де Сен-Симона, дающие широкую панораму французской придворной жизни в эпоху Людовика XIV.

[8] *...бывших в «Союзе»...* – Подразумевается IV выставка картин «Союза русских художников», проходившая в Петербурге с 27 дек. 1906 по 23 янв. 1907 в помещении Академии художеств.

[9] *...в живописи al fresco...* – По-сырому (*ит.*); живописный термин, обозначающий стенную живопись водяными красками по сырой штукатурке.

А.В. Лавров

ЗОЛОТОЙ ВЕК

Впервые – Русь. 1908. № 54, 24 февр. С. 3. С подзаголовком: «Картины Богаевского и танцы детей Айседоры». Подзаголовок вычеркнут в газетной вырезке, включенной в макет книги 2-й «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 53).

Побудительным мотивом к написанию статьи явились два события петербургской культурной жизни – V выставка картин «Нового общества художников», открывшаяся 12 февр. 1908 в доме гр. Строганова на Невском пр. (д. 23), и третьи петербургские гастроли Айседоры Дункан (дек. 1907 – февр. 1908). На выставке «Нового общества художников» экспонировались работы К.Ф. Богаевского: «Тихая равнина», «Звезда Полынь», «Жертвенники», «Берег», «Terre antique», «Генуэзская крепость», «Пейзаж» (Новое общество художников. 5-я выставка картин. <СПб., 1908>. С. 1). Выступления под обозначением «Айседора Дункан и ее школа» состоялись 9 февр. 1908 в Мариинском театре («Программа: I. “Ифигения в Авлиде”. Музыка Х. Глюка. II. Произведения: Шуберта, Чайковского, Штрауса. При участии: Айседоры Дункан, воспитанниц ее школы, хора Русской оперы и симфонического оркестра под управлением г. Морица Келер») и 11 февр. в Малом театре («Программа: Danses Idylles. Исполнит Айседора Дункан и воспитанницы ее школы. Симфонический оркестр под управлением Морица Келер») (Обозрение Театров. 1908. № 332, 9 февр. С. 3; № 334, 11 февр. С. 8).

[1] *...рыцари святого Грааля.* – Грааль в западноевропейских средневековых легендах – чаша с кровью распятого Христа (или чаша причащения, служившая Христу и апостолам во время Тайной вечери); приближение к Граалю и приобщение к его благим действиям служило для рыцарей мистическим стимулом.

[2] *«Ars Magna»* – «Великое искусство», основной труд Раймунда Люллия (опубл. 1480), представлявший собой универсальный свод знаний средневекового человека.

[3] *...Киммериан печальною областью...* – Цитата из «Одиссеи» (песнь XI, ст. 14) в переводе В.А. Жуковского: «Там киммериян печальная область, покрытая вечно // влажным туманом и мглой облаков».

[4] *«Мне приснился ∾ Европейского человечества!»* – Сокращенная цитата (с неточностями) из романа «Подросток» (ч. III, гл. 7, раздел II). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. 1975. Т. 13. С. 375.

[5] *«...Я представляю себе ∾ великую грусть в сердцах».* – Неточная сокращенная цитата («Подросток», ч. III, гл. 7, раздел III). См.: Там же. С. 378–379.

[6] *...шесть Трой, открытых Шлиманом...* – См. примеч. 4 к статье «Архаизм в русской живописи» (С. 696 наст. тома).

[7] *...тени Оссиана...* – Оссиан – легендарный воин и бард кельтов, живший, по преданиям, в Ирландии в III в.; в XVIII в. стал известен

благодаря приписанным ему «Сочинениям Оссиана, сына Фингала» (1765), автором которых был шотландский писатель и фольклорист Джеймс Макферсон (1736–1796).

[8] *...Кто-то пел и замолчал.* – Неточно приведено стихотворение Вл. С. Соловьева «Мимо Троады» (1898), в оригинале ст. 2–3: «Чей-то светоч отсиял, // Чья-то радость отлетела». См.: *Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 122 (Библиотека поэта. Большая серия).

[9] *«Во мгновении созерцай ∾ ныне живу и умираю...»* – Цитату из «Le Livre de Monelle» (1896) М. Швоба Волошин приводит в собственном переводе. Ср.: *Швоб Марсель.* Книга Монэль / Пер. с фр. К. Бальмонта и Елены Ц***. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1909. С. 13–14; *Швоб Марсель.* Книга Монеллы / Пер. с фр. Л. Троповского. СПб.: Ad Astra, 1910. С. 19–20. О своем возобновившемся интересе к этому произведению Швоба (с исповедуемым в нем культом «мгновения») Волошин писал М.В. Сабашниковой 12 (?) февр. 1908 (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 113).

А.В. Лавров

БЛИКИ

Выставка детских рисунков. В.Э. Борисов-Мусатов. Врубель

Впервые – Русь. 1908. № 76, 17 марта. Печатается по тексту макета «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 86–87), представляющему собой сокращенный вариант первой публикации.

В первой публикации раздел «Выставка детских рисунков» заканчивался следующими фрагментами:

«В детских рисунках уже определен характер и стиль взрослого художника.

В детских рисунках А. Бенуа и М. Добужинского уже можно узнать стиль, они уже похожи на самих себя. Черти маленького М. Добужинского прямо из постановки “Бесовского Действа”. Теперь он лишь вспомнил то, чем бессознательно играл в детстве. Там есть даже один большой черт, который как две капли воды похож на Бравича.

Но Бенуа и Добужинский вовсе не кажутся в этой зале самыми талантливыми из детей. Мальчик Переверзев гениален сравнительно с ними. В его “Апокалипсисе” столько действительного ужаса, столько неудержимого движения, такое глубокое чувство, что он захватывает не меньше, чем гравюры старых немецких мастеров.

Поразительна и другая его вещь – мальчик, бьющий ногой об солнце. Мне сказали, что она называется “Гром”. В этих вещах чистый родник мифа, бьющий из самых недр жизни.

Вслед за Переверзевым я поставил бы Сережу Сюннерберга и девочку Шервуд. Первый разнообразен, наблюдателен и то-

нок. Очень интересны его портреты “Петар Великай”, “Ремизаф” (с одной ноздрей), “Ниче” и “Бинуа”. Есть какое-то внутреннее соответствие между этой звуковой орфографией и пониманием изображаемого лица, что дает этим рисункам нечто очень законченное и незабываемое.

Девочка Шервуд рисует какие-то процессии женских фигур в широком и законченном стиле, как бы проекты больших фресок. Они все очень архитектурны и монументальны.

Эти трое безусловно талантливее Бенуа и Добужинского в детстве. Но донесут ли они свои чаши, не расплескав их по пути? Сумеют ли они не вырасти? Сумеют ли взрослые не отравить их ядами своих знаний, анестезирующими все бессознательное и творческое?

На выставке есть дети с творчеством менее самостоятельным, но не менее интересным. Это дети художников: дочери А. Бенуа, сын Рериха. В них отразилось творчество их отцов и художественность их сферы отразилась талантливо, оригинально и неожиданно.

Но есть дети уже с безусловно испорченным вкусом. Таков маленький Судковский.

Но еще характернее в этом отношении рисунки одной девочки. Они без имени, но в том, что это девочка, сомнения быть не может. Эти рисунки висят на первой стене, направо от входа. Это десятки тесно нарисованных барышень, офицеров, кадетов с кукольными лицами, большими глазами, сжатыми губками и тонкими усиками. В них вполне выражены ярко и определенно идеалы красоты, свойственные девочке, воспитанной на модных картинках, и выражены так безнадежно законченно, так художественно, что рассматриваешь их с почти мучительным волнением».

(В приведенных фрагментах упоминаются постановка пьесы А.М. Ремизова «Бесовское действо» в театре В.Ф. Коммиссаржевской (премьера – 4 дек. 1907) и К.В. Бравич, исполнявший роль демона Аратыря).

Статья явилась откликом на выставку детских рисунков (из собраний К.А. Сюннерберга, С.В. Чехонина и др.), посмертную выставку картин В.Э. Борисова-Мусатова и экспозицию работ М.А. Врубеля на V выставке «Нового общества художников» (обзор последней см. в статье Волошина «Осколки святых чудес» – с. 74–81 наст. тома). Первая из них совместно с V выставкой «Нового общества» состоялась в залах Строгановского дворца (Невский пр., 23) с 12 февр. по 16 марта, вторая – в доме Волжско-Камского банка (Невский пр., 38) с середины февр. по 23 марта (см. каталоги: «Новое общество художников». 5-я выставка картин. СПб., 1908. С. 16; Посмертная выставка картин В.Э. Борисова-Мусатова. СПб., 1908; объявления: Новое Время. 1908. № 11466, 12 февр.; № 11477, 23 февр.; № 11498, 16 марта).

Включая заметку из газеты в макет будущей книги, Волошин снял два обширных фрагмента из первого эссе, содержащих обзор детских работ А. Бенуа, М. Добужинского, С. Сюннерберга и других, благодаря чему из отчета она превратилась в статью, содержащую лишь общие размышления критика о сущности детского творчества, живописи Борисова-Мусатова и Врубеля. Ее название эксплицирует не только композиционную фрагментарность, но и единый принцип построения – нанизывание параллелей, сближение далеких явлений искусства, в которых отражены «блики» единой идеи. Так, в детском творчестве Волошин усматривает «таинственную связь» с искусством Предвозрождения, в женских образах Борисова-Мусатова – отсветы полотен старых мастеров (Боттичелли и Ван-Эйка), а в «Демоне» Врубеля – «органическое родство духа с Лермонтовым» и «геометрические законы» пейзажа Леонардо да Винчи. Таким образом, критик расходится с общепринятой трактовкой Мусатова как «певца водоемов» и «цветущих садов» (*Средин Александр.* О Борисове-Мусатове // Золотое Руно. 1906. № 3. С. 67), а Врубель привлекает его именно как пейзажист, «единственный живописец гор». Пользуясь традиционным сравнением творчества Врубеля и Лермонтова, он касается принципиально важного для нового искусства (и собственно творчества) вопроса о соотношении словесного и пластического искусств.

[1] *Марсель Швоб глубоко верил, что взрослые придут наконец учиться к детям, придут учиться играть.* – Критик воспроизводит по памяти слова девочки из «Книги Монэль» («Le livre de Monelle», 1894) М. Швоба (гл. III, раздел 2): «Bientôt les grandes personnes viendront avec nous. Elles iront vers les petits enfants. Elles apprendront à jouer» («Скоро взрослые придут к нам. Они придут к маленьким детям. Они придут учиться играть»). Это произведение Швоба упоминается также в статье Волошина «Золотой век» (С. 92 наст. тома).

[2] *Искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно игра.* – Мысль неоднократно варьируется в других статьях критика (см., например: «Театр как сновидение» – с. 185–194 наст. тома). Об игровых истоках творчества см. также в статье «Откровения детских игр» (Т. 6 наст. изд.).

[3] *...«изгиба пальца»...* – Слова Дмитрия Карамазова в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. 1, кн. 3, гл. 5). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. 1976. Т. 14. С. 109.

[4] *Оно у него всегда раздваивается между двумя женскими лицами, в жизни друг на друга не похожими...* – Речь идет о жене Борисова-Мусатова Е.В. Александровой и близком друге художника Н.Ю. Станюкович, служивших наиболее частыми моделями его поздних картин.

[5] *...в нем так много того, что есть в ∾ романсах, которые с таким чувством поются в глухой русской провинции.* – Подчеркивая национальный колорит живописи художника, Волошин в скрытом

виде полемизирует с распространенным отождествлением творческой манеры Борисова-Мусатова и К.А. Сомова (о «европеизме» последнего см. в статье «Осколки святых чудес» – наст. том, с. 75). Сближение полотен художника с романсом, возможно, содержало реминисценцию из статьи Андрея Белого о Мусатове «Розовые гирлянды» (Золотое Руно. 1906. № 3. С. 65), в которой живопись Мусатова сравнивалась с «менуэтом».

[6] *Перед этими пятью незаконченными полотнами Врубеля, что висят на выставке «Нового общества»...* – На V выставке «Нового общества» экспонировалось не пять, а четыре картины Врубеля (перечень их см. примеч. к статье «Осколки святых чудес» – с. 679 наст. тома).

[7] *«Под ним Казбек, как грань алмаза, снегами вечными сиял».* – Цитата из поэмы Лермонтова «Демон» (ч. 1, строфа 3).

К.А. Кумпан

Комната, в которой умер Пушкин

Впервые – Русь. 1908. № 70, 11 марта. С. 4. С подзаголовком: «(Выставка Союза)». Печатается по тексту макета «Ликов творчества» (газетная вырезка с незначительной правкой: ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 58).

Общие сведения о V выставке Союза русских художников, открывшейся в музее-квартире Пушкина на Мойке (д. 12), см. в комментариях к статье «Осколки святых чудес» (С. 677 наст. тома). Двум статьям Волошина об этой выставке предшествовала в «Руси» еще одна корреспонденция на ту же тему – со столь же высокой оценкой экспозиции: «...старый дом у Певческого моста, слишком знакомый всем дом, ласково принял красивые произведения этой выставки. Большие надежды, возлагавшиеся молодыми художниками на “союз”, оправдались. После скучной и черной “передвижной” и пестро-яркой “академической” в этих комнатах так приятно очнуться и отдохнуть от старческого пережевывания одних и самовлюбленного академизма других. Интимная выставка. <...> Особенно хороша комната, где скончался А.С. Пушкин. Тут помещены произведения Александра Бенуа и К. Сомова. <...> Эти произведения – прекрасный венок скорбной памяти великого поэта» (*Мейстер*. Выставка картин «Союза русских художников» // Русь. 1908. № 61, 2 марта. С. 4). Художественный критик И.И. Лазаревский расценил выставку «Союза» как «наиболее интересную выставку текущего сезона» (Слово. 1908. № 399, 7 марта. С. 5; ср. другой сочувственный отзыв: *Н.Ш.* Хотелось бы // Петербургская Газета. 1908. № 59, 1 марта. С. 3). В то же время В.Г. Янчевецкий, с предубеждением подходивший к художникам-«сверх-эстетам», участвовавшим в выставке, находил у Бенуа и Сомова лишь самоповторения, а в работах многих других

художников (И. Грабаря, Н. Милиоти, А. Остроумовой-Лебедевой, С. Малютина и т. д.) усмотрел лишь «декадентщину» и «пачкотню» (Россия. 1908. № 700, 7 марта. С. 3. Подпись: В. Ян.).

[1] *Рисунки К. Сомова к «Das Lesebuch der Marquise»...* – На выставке экспонировались 14 иллюстраций К. Сомова для немецкого издания «Книги Маркизы» («Das Lesebuch der Marquise». Berlin, 1907).

[2] *...(из серии рисунков А. Бенуа «Смерть»)...* – В составе этой серии А. Бенуа экспонировались 6 рисунков: «Оргия», «Ожидание», «Поединок», «Похороны», «Памятник», «Развалины».

[3] *...в «Послании к Вельможе».* – Стихотворение Пушкина «К вельможе» («От северных оков освобождая мир...», 1830).

[4] *Гравюра на дереве...* – Деревянная гравюра с рисунка XV–XVI вв. Н.Н. Зедделера.

[5] *...бюст работы Шервуда.* – Бюст Пушкина исполнен Л.В. Шервудом в 1902 (гипс), хранится в Гос. Русском музее.

[6] *...в Petit Palais.* – Petit Palais – Малый дворец, построенный для Всемирной выставки 1900; в размещающемся там музее экспонируются произведения французской живописи и скульптуры XIX в.

[7] *...с обрывистых скал Гернсея...* – На Гернсее, одном из Нормандских островов (во владении Англии) в проливе Ла-Манш, В. Гюго жил с 1855 по 1870 как политический эмигрант.

А.В. Лавров

Памятник Толстому

Впервые – Утро России. 1910. № 307, 23 нояб. Под заглавием «Каким должен быть памятник Толстому?». С измененным заглавием и в сокращенном виде включено в макет второй книги «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 59–60). Печатается по тексту макета.

В газетной публикации статья заканчивается словами:

«Есть в настоящее время в России скульптор, который бы мог создать памятник, достойный Толстого?

Я знаю только одного: это – Голубкина».

Разговор о необходимости создания памятника Толстому возник в первые дни после смерти писателя. «Почти одновременно в Государственной Думе и московской городской поднят вопрос о сооружении памятника Л.Н. Толстому в Москве. Вероятно, всероссийская подписка на этот предмет будет разрешена, и лет через пять Москва украсится новым монументом» (Утро России. 1910. № 297, 11 нояб.; ср.: № 298, 12 нояб.). На заседании московской городской думы 16 нояб. 1910 предлагалось возбудить ходатайство о разрешении всероссийской подписки на сооружение памятника-монумента Толстому (Памятник Л.Н. Толстому в Москве. (Вчера в городской

думе) // Утро России. 1910. № 302, 17 нояб.). Проекты будущего памятника обсуждались на страницах «Утра России» (см., например: 1910. № 305, 20 нояб.; № 306, 21 нояб.; № 320, 8 декаб.). Все попытки добиться сооружения памятника Толстому в Москве, как известно, тогда не увенчались успехом.

[1] *...знаменитые конные памятники ∾ Александра III – Трубецкого.* – Перечисляются конные памятники: кондотьеру Бартоломео Коллеони в Венеции работы Андреа Верроккьо (открыт в 1496), императору Марку Аврелию (II в.) – прообраз конных памятников позднейших эпох (установлен Микеланджело в 1538 на площади Капитолия в Риме), Петру I работы Этьенна-Мориса Фальконе в Петербурге (открыт в 1782), Александру III работы П.П. Трубецкого (открыт в 1909 в Петербурге на Знаменской площади).

[2] *Воля мягкая и мудрая ∾ в статуе Марка Аврелия ∾ И рядом в той же поэме Мицкевич ставит Петра...* – А. Мицкевич сопоставляет конные статуи Марка Аврелия и Петра I (Медный всадник) в фрагменте «Памятник Петру Великому», входящем в «Отрывок части III» «Дзядов» – эпическое приложение к драматической части поэмы.

[3] *...слишком изящной конной статуэтки Трубецкого «Гр. Толстой верхом».* – Бронзовая конная статуэтка, изображающая Л.Н. Толстого, была выполнена П.П. Трубецким (1900), хранится в Государственном Русском музее, авторский вариант – в музее Толстого в Ясной Поляне.

А.В. Лавров

Сапунов

Впервые – Аполлон. 1914. № 4. С. 5–7. Под заглавием «Памяти Н.Н. Сапунова». Перепечатано в сборнике «Памяти Н.Н. Сапунова» (Пг.: изд. «Аполлона», 1916) вместе со статьями о Сапунове Н. Пунина, Ф. Коммиссаржевского и В.Н. Соловьева. Печатается по тексту первой публикации. Заглавие изменено в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 61).

Николай Николаевич Сапунов был одной из самых ярких фигур русской живописи и русского артистического быта начала XX в. – другом поэтов и актеров, театральным декоратором, участником многих новаторских театральных начинаний эпохи (таких, как театр Коммиссаржевской, Старинный театр и др.). «Театр опьянял Сапунова; когда он говорил о нем, он загорался, его бледное и болезненное лицо, напоминавшее маску, освещалось внутренним светом», – отмечал А.А. Койранский (см.: Утро России. 1914. 9 апр. Подпись: А. К.). Ранняя гибель (15 июня 1912 в Териоках) превратила Сапунова в «легенду поколения»; в глазах многих современников карнавальность, трагифарсовость живописи Сапунова приобрела

значение художественного символа российской действительности тех лет. Такой взгляд на Сапунова наиболее отчетливо высказан в статье Н.Н. Пунина, опубликованной в 1915 и перепечатанной в вышеупомянутом сборнике памяти Сапунова: «Да, Сапунов и песня, и боль, и эта хаотическая чрезмерность творчества, и надломленный пафос, и грациозная болезненность русского эстета <...>, и Россия с красным флагом, и хаос непомерно богатого воображения, и глупое упрямство, и мальчишеская самоуверенность <...> – все это слилось, спелось, утонуло в одной душе...»; «...что-то горькое, тяжелое и поистине трагическое лежит на всех его произведениях» (Аполлон. 1915. № 8/9. С. 8, 7). Известный режиссер, соратник Мейерхольда, Вл.Н. Соловьев также подчеркивал («Воспоминания о Сапунове») в работах художника трагическую подоплёку: «Сапунов нашел трагическое и значительное там, где большинство видело только смешное и забавное <...> он подошел к потустороннему миру, пытаясь приподнять завесу, отделяющую его от нас. И смерть, выбор которой очень часто имеет мудрый смысл, положила предел его дерзновениям» (Аполлон. 1917. № 1. С. 19).

Приведенные оценки относятся к работам Сапунова последнего, петербургского периода (1908–1912) и принадлежат петербуржцам. Московская художественная критика оценивала Сапунова более сдержанно. Так, П.Д. Эттингер писал в отзыве на посмертную московскую выставку Сапунова (весн. 1914): «Не чувствовалось на ней того праздника искусства, которого все ждали <...> веяло не только той обычной грустью, присущей каждой посмертной выставке <...> но еще чем-то другим, особенно прискорбным и похожим... на разочарование». Далее критик отмечал, что картины Сапунова при всех их достоинствах «недостаточны для создания образа очень крупного художника, каким мы считали Сапунова. Для этого им недостает настоящего углубления, того синтетического проникновения, которое подчас обеспечивает долговечную ценность даже произведению не очень мастерскому» (София. 1914. № 4. С. 97). А.М. Эфрос также усматривал в Сапунове лишь мастера, который «красиво живописал красивые вещи» (Н. Сапунов: Стихи, воспоминания, характеристики... М.: Н. Карышев, 1916. С. 88). «Московская Газета» в заметке о выставке Сапунова за подписью Ф.М. (Ф.А. Мухортов?) писала: «...сколько красочного огня, сколько молодой силы таилось под налетом притворной пресыщенности» (1914, 8 апр.). Е. Корш в «Голосе Москвы» отмечал, что Сапунов «принадлежит к совершенно новому, бодрому и свежему направлению русской живописи последнего десятилетия» (1914, 9 апр.).

Таким образом, в противовес петербургским критикам москвичи воспринимали Сапунова как художника мажорного по преимуществу. Волошин, не принадлежа всецело ни к московскому, ни к петербургскому литературно-артистическому кругу, занял в своей оценке Сапунова среднюю позицию: с одной стороны, он указал на присущий его творчеству трагизм, с другой – вывел этот трагизм

единственно из мистического предчувствия художником собственной гибели, не связав его с общим умонастроением эпохи и круга, к которому принадлежал Сапунов.

[1] *...статья Владимира Соловьева о смерти Пушкина.* – «Судьба Пушкина» (1897).

[2] *...катаясь на лодке в беззаботной компании...* – Об обстоятельствах смерти Сапунова см., в частности: *Соловьев В.Н.* Воспоминания о Сапунове // Аполлон. 1916. № 1; перепечатано в сб. «Памяти Н.Н. Сапунова» (Пг., 1916); *Пяст Вл.* Встречи. М.: Новое лит. обозрение, 1997. С. 162; *Мгебров А.* Жизнь в театре. М.; Л.: Academia, 1932. Т. 2. С. 204–208.

[3] *...Шелли, Коневского, Писарева, Эннекена...* – П.-Б. Шелли утонул во время кораблекрушения близ Ливорно (1822); Иван Коневской – во время купания в реке Гауе близ Сигулды (Латвия) (1901); Д.И. Писарев – во время купания близ Риги (1868); французский критик Эмиль Эннекен утонул вскоре после выхода своего основного труда «La critique scientifique» (1888).

[4] *...Лассаль, Арман Каррель...* – Фердинанд Лассаль погиб на дуэли с поклонником своей любовницы; Арман Каррель, французский публицист-республиканец, редактор газеты «Насьональ», противник Июльской монархии, был убит на дуэли журналистом Э. де Жирарденом.

[5] *...Поль-Луи Курье, Теодор Кернер, Реньо...* – Поль-Луи Курье, французский публицист, бонапартист, противник Реставрации, защитник интересов крестьянства, был убит политическими противниками в своем имении (1825); романтический поэт Теодор Кернер служил добровольцем в австрийской армии, погиб в бою с наполеоновскими войсками (1813); живописец-портретист Анри Реньо погиб в бою во время франко-прусской войны (1871).

[6] *...ему была предсказана смерть от воды.* – Ср. в воспоминаниях о Сапунове М.А. Кузмина: «Ему неоднократно было предсказываемо, что он потонет, и он до такой степени верил этому, что даже остерегался переезжать через Неву на пароходике, так что нужно только удивляться действительно какому-то роковому минутному затмению, которое побудило его добровольно, по собственному почину, забыв все страхи, отправиться в ту морскую прогулку, так печально и непоправимо оправдавшую предсказания гадалок» (Н. Сапунов: Стихи, воспоминания, характеристики... С. 51). «Смерть от воды» – традиционная формула, означающая известную комбинацию карт при гадании на таро – особого рода гадательных картах весьма древнего происхождения, излюбленных оккультистами Средневековья и нового времени. Интерес Волошина к оккультным наукам (см. примечания к статье «Архаизм в русской живописи») окрасил его отношение к гибели Сапунова в мистические тона.

[7] *...в Лабиринт Минотавру ∾ Андромеде, отданной морскому чудовищу.* – Минотавр (*греч. мифол.*) – сын Зевса и Пасифаи, жены

критского царя Миноса, человек с бычьей головой, обитавший во дворце-лабиринте на Крите; афинский герой Тезей с помощью дочери Миноса Ариадны убил Минотавра и тем освободил Афины от необходимости отдавать ему ежегодно в жертву семерых юношей и семерых девушек. Андромеда (*греч. мифол.*) – дочь царя эфиопов, отданная в жертву водяному змею, которого наслал на страну эфиопов Посейдон. Змея убил герой Персей, взявший затем Андромеду в жены.

[8] *...В ундинах смертельное очарование* ∾ *старые гримуары...* – Ундины (*др.-герм. мифол.*) – водяные девы, завлекавшие пловцов в пучину красотой и прекрасным пением (подобно сиренам в греческой мифологии и русалкам – в славянской); гримуары (*фр.* grimoires) – средневековые латинские заклинания для вызова душ умерших.

[9] *Изумрудная скрижаль* – латинский текст, считавшийся среди алхимиков средневековья зашифрованным пособием по превращению неблагородных металлов в благородные. Оккультная традиция приписывает авторство «Скрижали» египетскому богу Тоту (в эллинистическую эпоху отождествлявшемуся с одной из ипостасей Гермеса – Гермесом Трисмегистом), покровителю наук, ремесел и тайноведения.

Ю.М. Гельперин

Ослиный хвост

Впервые – Русская Художественная Летопись (приложение к журналу «Аполлон»). 1912. № 7, апр. С. 105–109. В составе хроникального отчета Волошина о новостях художественной жизни Москвы («Москва (Художественная жизнь. Ослиный хвост. – Театры. “Гамлет” на сцене Художественного театра. Малый театр)»). Печатается по тексту этого издания.

Отклик Волошина на выставку «Ослиный хвост» не был случайностью, а отражал его живой интерес к новым течениям в искусстве. В 1911 он поместил отзыв о выставке «Бубновый валет», устроенной в Москве (дек. 1910) по инициативе А. Лентулова и М. Ларионова (см.: *Волошин М.* «Бубновый валет» // Русская Художественная Летопись. 1911. № 1. С. 10). 12 февр. 1912 Волошин выступил на первом диспуте «Бубнового валета» в Политехническом музее в прениях по докладу Давида Бурлюка «О кубизме и других новых направлениях в живописи». Б.К. Лившиц вспоминал: «Первым оппонентом выступил Макс Волошин, не столько возражавший против тезисов Бурлюка, сколько пытавшийся установить преемственную связь между кубизмом и импрессионизмом» (*Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец. [Л.]: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. С. 80). Двумя неделями позже, 25 февр., на втором диспуте «Бубнового валета» Волошин прочитал реферат «О Сезанне, Ван-Гоге и Гогене как о провозвестниках кубизма».

«Привлечение Волошина, выказавшего себя культурным оппонентом на первом диспуте, преследовало определенную цель. Русские кубисты, занимавшие в "Бубновом валете" доминирующее положение, решили доказать, что они не безродные люди в искусстве, что у них есть предки, генеалогия, и что в случае нужды они могут предъявить паспорт. Волошин, которому для осмысления кубизма было необходимо связать его преемственно с пуризмом, охотно взял на себя эти несложные геральдические изыскания. На диспуте, однако, получился конфуз. Погрузившись в свою стихию, Волошин так увлекся биографией трех великих французов, что упустил из виду основную цель своего доклада: установление родословной кубизма» (Там же. С. 84–85).

Б. Лившиц определяет Волошина как человека, «правда, далекого от крайних течений в искусстве, однако отличавшегося известной широтою взглядов и чуждого групповой политики Грабарей и Бенуа» (Там же. С. 84). Противопоставление футуристами Волошина и Бенуа не случайно. В 1912 в газете «Речь» печаталась серия «Художественных писем» А. Бенуа, в которых он критически отзывается о творческом методе кубистов и их эстетических теориях. Любопытно, что в статьях 1913 Бенуа пересматривает свой взгляд на живопись кубофутуристов и высказывает ряд положений, сходных с волошинскими. Так, например, он пишет: «Во-первых, давайте попросту, без иронии, порадуемся тому, что "они" шалят и дурят <...> дадим им перебеситься, и сами этому порадуемся. Среди этих скандалистов целый рой людей в высшей степени даровитых, и грешно допускать мысль, что они все окажутся пустоцветами». Д. Бурлюк обвинил Бенуа в двуличии, отметив эволюцию его взглядов на новейшее искусство – от признания к отрицанию: «Самые опасные враги те, кто загримированы друзьями этого гонимого из жизни нового искусства, мучеников за живописные идеи» (см.: *Бурлюк Д.* Галдящие бенуа и новое русское национальное искусство. СПб., 1913. С. 17–18).

Связь Волошина с «левыми» художниками продолжалась и в дальнейшем. 12 февр. 1913 на диспуте «Бубнового валета» в Политехническом музее, посвященном обсуждению инцидента с картиной Репина «Иван Грозный и сын его Иван», Волошин выступил с докладом о картине Репина, многие положения которого были аналогичны высказываниям в докладе Бурлюка, сделанном там же (см.: Т. 3 наст. изд. С. 541–549). В «Открытом письме русским критикам» Д. Бурлюк защищает Волошина от нападок бульварной критики, имевших место после его выступления (см.: *Бурлюк Д.* Открытое письмо русским критикам. (По поводу инцидента с картиной Репина) (Приложение к Сборнику статей по искусству изд. о-ва художников «Бубновый валет». Вып. 1). М., 1913).

[1] Эпиграф – неточная цитата из сказки А.М. Ремизова «Купальские огни» (*Ремизов Алексей.* Посолонь. М.: изд. журнала «Золотое Руно», 1907. С. 22).

[2] *«Бубновый валет».* – Название «Бубновый валет» было придумано М. Ларионовым. В отчете о выставке, открывшейся 10 дек. 1910, М. Волошин писал: «Кто-то из сочувствующих объяснял, что бубновая масть обозначает страсть, а валет – молодой человек» (*Волошин М.* «Бубновый валет» // Русская Художественная Летопись. 1911. № 1. С. 10). Такое толкование названия ср. с объяснением участника выставки К. Малевича: «...валет – молодость, а бубны – цвет» (см.: *Харджиев Н.* Поэзия и живопись. (Ранний Маяковский) // К истории русского авангарда. [Stockholm]: Гилея, 1976. С. 76). Еще на самой выставке между участниками начались разногласия. Вскоре часть художников во главе с М. Ларионовым выделилась в группу «Ослиный хвост». Впервые под этим названием группа Ларионова выступила на третьей выставке «Союза молодежи», открывшейся 4 янв. 1912. Остальные художники составили группу «Бубновый валет». Первая выставка общества художников «Бубновый валет» открылась 25 янв. 1912 в доме Экономического общества офицеров на Воздвиженке. «Кроме обоих Бурлюков <Давида и Владимира>, Кончаловского, Машкова и Лентулова, на “Бубновом валете” выставлялись Экстер, Кульбин, Куприн, Роберт Фальк, Грищенко и некоторые другие» (*Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец. С. 65).

[3] *«Малинником» оказалось новое выставочное помещение...* – Открытие выставки «Ослиный хвост» состоялось 11 марта 1912 в новом выставочном помещении Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой ул. (д. 21), в 12 час. дня (Утро России. 1912. № 59, 11 марта. С. 5). В выставке приняли участие художники М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич, Н. Роговин, Е. Сагайдачный, А. Шевченко и др. (см.: Руль. 1912. № 341, 12 марта. С. 3).

[4] *...там же его и «подпалили» в день открытия выставки...* – Имеется в виду пожар, происшедший на вернисаже: «Часов около шести вечера, когда публика уже стала расходиться, в зале вдруг запахло гарью, откуда-то проник дым и вслед за тем раздался крик одного из сторожей: “Пожар! Сейчас взорвется нефть!” Паника усилилась: все бросились к выходам <...> От нашедшего в зал дыма пострадали акварели» (Пожар «Ослиного хвоста» // Руль. 1912. № 341, 12 марта. С. 3). Ущерба картинам пожар не причинил. (См. письмо устроителей выставки: Московский Листок. 1912. № 61, 14 марта. С. 3). См. также фельетон «Копченые хвосты» (Утро России. 1912. № 61, 14 марта. С. 5. Подпись: Чернобог).

[5] *...раскол между Бубновым валетом и Ослиным хвостом...* – Принципиальное расхождение между этими группами заключалось в том, что художники «Бубнового валета» ориентировались на новую французскую живопись (Сезанн, Ван-Гог), в то время как группа «Ослиный хвост» совмещала «тяготение к крайним течениям западной живописи с ориентацией на вывесочный примитив, крестьянское искусство, древнерусскую живопись и искусство Востока»

(*Харджиев Н.* Поэзия и живопись. С. 32). Диспут «Бубного валета», оформивший распрю между «Бубновым валетом» и «Ослиным хвостом», состоялся 12 февр. 1912 в Москве в Большой аудитории Политехнического музея (*Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец. С. 74). Разногласия между этими группами усилились к концу 1912 В сборнике «Бубновый валет» (1913) лидеры «Ослиного хвоста» М. Ларионов и Н. Гончарова были названы «новаторами, надоевшими своими глупыми трюками». В ответ Ларионов обвинил представителей «Бубнового валета» в том, что они выдают за новое искусство жалкий академизм (см.: *Паркин Варсонофий.* Ослиный Хвост и Мишень // Ослиный Хвост и Мишень. М.: Ц.А. Мюнстер, 1913. С. 54). «На вернисаже мнения публики раскололись: одни считали "Ослиный хвост" левее "Бубнового валета", иные, напротив, правее» (*Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец. С. 89). Ср. рецензию Б. Шуйского о выставке «Ослиный хвост»: «...у них нет диких вывертов, коими крикливо полон "Бубновый валет". Также в отличие от "Бубнового валета" и в заслугу "Ослиного хвоста" надо отметить, что то там, то здесь у них мелькает несомненное колористическое дарование или выразительный меткий рисунок» (*Шуйский Б.* На выставках «Ослиный хвост» и «Союз молодежи» // Столичная Молва. 1912. № 233, 12 марта. С. 4).

[6] *Только цензура отнеслась к выставке вполне серьезно...* – Администрация Школы живописи и ваяния потребовала, чтобы вывеска с названием «Ослиный хвост» не была вывешена над входом на выставку (*Паркин Варсонофий.* Ослиный Хвост и Мишень. С. 32). О цензурном запрещении выставить «Евангелистов» и некоторые другие картины Гончаровой на религиозные темы см.: *Эли Эганбюри <Илья Зданевич>.* Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. М.: [Ц.А. Мюнстер], 1913. С. 17; *Лившиц Бенедикт.* Полутораглазый стрелец. С. 90.

[7] *Самое имя «ослиного хвоста»...* – «Само название "Ослиный хвост" было связано с нашумевшим случаем в Парижском Салоне независимых в 1910, когда мистификаторы из журнала "Фантазия", предварительно "подогрев" публику манифестами мифического художника Боронали, выставили картину "И солнце заснуло над Адриатикой", написанную хвостом ослика Лоло, жившего при кабачке "Проворный кролик" на Монмартре. Мистификацию раскрыли сами участники» (*Дьяконицын Л.Ф.* Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 – начала 20 в. Пермь: Кн. изд-во, 1966. С. 90; см. также: *Редько А.М.* Литературно-художественные искания в конце XIX – начале XX века. Л.: Сеятель, 1924. С. 76). В наброске анонса о первом выступлении группы «Ослиный хвост» говорилось: «Желтая пресса подняла шум вокруг этого инцидента. Теперь мы поднимаем перчатку. Публика думает, что мы пишем ослиным хвостом, так пусть мы будем для нее ослиным хвостом» (*Харджиев Н.* Поэзия и живопись. С. 33).

Т.Л. Никольская

АРХАИЗМ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Впервые – Аполлон. 1909. № 1. Отд. I. С. 43–53. Печатается по тексту этого издания.

Статья Волошина была не единственной в первых номерах «Аполлона», где затрагивались вопросы архаизма в изобразительном искусстве. Перелом от 1900-х к 1910-м прошел для художественных сил, объединившихся вокруг журнала, под знаком «преодоления декадентства», поисков выхода за пределы эстетики «конца века». В этом контексте обращение к наследию архаических культур рассматривалось не только как естественное продолжение раннего «мирискуснического» эстетизма и «ретроспективизма», но и как его антитеза. На этот счет другие художники и критики, группировавшиеся вокруг «Аполлона», высказывались недвусмысленнее Волошина.

Так, Л. Бакст в статье «Пути классицизма в искусстве», помещенной в № 2 и 3 «Аполлона» за 1909, писал: «...именно эстеты подготовили почву новому вкусу, который, уже никого не спрашивая и не справляясь с историей искусства, властно идет в сторону, обратную эстетизму, утонченному и изощренному. <...> Новый вкус идет к форме не использованной, примитивной; к тому пути, с которого всегда начинают большие школы, – к стилю грубому, лапидарному» (Аполлон. 1909. № 3. Отд. I. С. 50). Аналогичную точку зрения мы находим в «скучном разговоре», помещенном в № 1 «Аполлона» под рубрикой «Пчелы и осы Аполлона». Один из участников «скучного разговора» об искусстве и современности – «Философ» – говорит: «Корни аполлонического искусства в Дионисе. Дант проходил сквозь selva oscura* и не написал бы “Рая”, не увидав “Ада”». (Реплики «Философа» принадлежат, по-видимому, Вяч. Иванову).

П.П. Муратов в статье «Пейзаж в русской живописи» (Аполлон. 1910. № 4), сопоставляя эпоху возникновения «Мира Искусства» с эпохой конца 1900-х, писал: «Появились художники, как будто совсем чужие этой недавней полосе русской жизни, лишенные ее сердечности и теплоты, но вместе с тем и свободные от ее предрассудков». В числе первых из этих художников критик называет Рериха и Богаевского. Однако тот же П. Муратов, давая в статье «Искусство в “Аполлоне”» общую оценку первому номеру журнала, отозвался о статье Волошина весьма резко: «Разве не увеличивает г. Волошин и без того несносной путаницы понятий, когда, умышленно или нарочно, смешивает совершенно различные вещи, архаизм и архаизирование? Такая статья есть явление чисто отрицательное для нашей художественной культуры, и “Аполлон” напрасно не заметил в ней одного из тех “злоупотреблений”, против которых выступает бороться» (Утро России. 1909. 19 нояб.).

Тема сухой каменистой земли как символа строгости и сухости нового, «аполлонического» искусства (в противовес неистово эмо-

* Темный лес (*ит.*) – аллюзия ко второй строке первой песни «Ада»: «Mi ritrovai per una selva oscura» («Я заблудился в сумрачном лесу»).

циональному искусству предшествовавшей «дионисийской» эпохи) развернута Волошиным не только в статье о художниках-«архаистах», но и в помещенном в «Литературном альманахе» первого номера «Аполлона» стихотворении «Дэлос» (название острова в Эгейском море, считавшегося в античном предании родиной Аполлона). В книгу Волошина «Стихотворения. 1900–1910» (М.: Гриф, 1910) это стихотворение вошло с посвящением Сергею Маковскому – редактору «Аполлона». См.: Т. 1 наст. изд. С. 108–109. Пейзаж священного острова Аполлона, как он описан в этом стихотворении, явно схож со столь дорогим Волошину пейзажем восточного побережья Крыма.

[1] *Каббала* – общее наименование трактатов на древнееврейском языке «Зогар» и «Сейфер-Ецирах». Мистическое учение, изложенное в этих трактатах, сложилось в лоне средневекового иудаизма, но признавалось также некоторыми христианскими и мусульманскими сектами позднего Средневековья.

[2] *Рерих – являющийся ∾ продолжателем тех мастеров каменного века...* – Ср. статью Рериха «Радость искусству» (1908), значительная часть которой посвящена именно искусству каменного века. «Странно подумать, – писал Рерих, – что, может быть, именно заветы каменного царства стоят ближе всего к исканиям нашего времени. <...> Стремление обдумать всю свою жизнь, остро и строго оформить все ее детали, все, от монументальных строительных силуэтов до ручных мелочей – все довести до строгой гармонии: эти искания нашего искусства, искания полные боли, ближе другого напоминают любовные заботы древнего изо всего окружающего сделать что-то обдуманное, изукрашающее, обласканное привычною рукою» (*Рерих Н.* Собр. соч. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. 1. С. 139). Статья впервые опубликована в книге А.Ф. Мантеля «Рерих» (Казань, 1909).

[3] *Филиппино Липпи* – флорентийский живописец переходной эпохи от Кватроченто к высокому Возрождению. «Он принадлежит к тем мастерам изменчивой оригинальности, которые заполняют пробелы между поколениями» (*Bénézit E.* Dictionnaire critique et documentaire des peintres... Paris: Librare Gründ, 1956. T. 5. P. 598).

[4] *Гиссарлик* (Гисарлык) – деревня на эгейском побережье Турции, где немецкий ученый Г. Шлиман, начиная с 1871, вел раскопки с намерением отыскать остатки гомеровской Трои. В результате раскопок были обнаружены следы девяти поселений, последовательно возникавших на этом месте начиная с эпохи неолита (середина III тысячелетия до н. э.) и кончая эпохой римского завоевания. Наибольшие основания для отождествления с гомеровской Троей дает так называемая «Троя VI» – город-крепость, относящийся к эпохе микенской культуры (середина II тысячелетия до н. э.).

[5] *«День истории ∾ мир души ночной».* – Из статьи Вяч. Иванова «О любви дерзающей», опубликованной в кн. 2 альманаха «Факелы» (СПб., 1907), перепечатка в кн.: *Иванов Вячеслав.* По звездам. СПб.:

Оры, 1909. См.: *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. Брюссель-Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, Т. III. 1979. С. 131–132. Ср. характеристику эпохи в программной статье Александра Бенуа «В ожидании гимна Аполлону» (Аполлон. 1909. № 1): «Завтра должно наступить новое возрождение. Многие это *знают.* Но где это завтра, когда оно наступит, какова-то будет остальная ночь? Во всяком случае, близко ныне к полночи, и заря сильно передвинулась к востоку» (Отд. I. С. 6).

[6] *...с началом раскопок Эванса на Крите...* – Археолог А. Эванс обнаружил на острове Крит материальные свидетельства высокоразвитой культуры, относящейся к первой половине II тысячелетия до н. э. Центром этой культуры был город Кносс, где были найдены руины царского дворца-лабиринта. Эпоха расцвета критской культуры нашла отражение в позднейших греческих сказаниях о могущественном критском царе Миносе.

[7] *...багровый закат Атлантиды ∾ изображение царя Миноса в виде краснокожего...* – Элементы сходства между древними культурами Средиземноморья и Америки дают основание предполагать, что между Европой и Америкой существовало некое промежуточное звено – островная земля с рано развившейся цивилизацией, впоследствии погибшая от космической или тектонической катастрофы. Некоторые ученые отождествляют эту землю с описанной Платоном в диалогах «Тимей» и «Критий» Атлантидой. (Обзор мнений по этому вопросу см. в кн.: *Жиров Н.Ф.* Атлантида. М.: Мысль, 1964.) Археологические открытия конца XIX – начала XX в. в средиземноморских странах значительно обострили интерес к проблеме Атлантиды. В России этот интерес стимулировался еще и эсхатологическими настроениями, столь типичными в ту эпоху для известных слоев интеллигенции. Проблемой Атлантиды всю жизнь занимался В.Я. Брюсов (поэма «Атлантида», 1897; трагедия «Гибель Атлантиды», 1910-е; очерк «Учители учителей», 1917; целый ряд стихотворений); ей отдали дань К.Д. Бальмонт, Д.С. Мережковский (книга «Тайна Запада. Атлантида – Европа», 1930) и другие деятели русского модернизма. Нередко интерес к Атлантиде бывал связан с интересом к оккультным наукам: среди мистиков различных толков Атлантида издавна считается родиной эзотерического тайноведения. Так было и с Волошиным, который в течение ряда лет интересовался теософией; предание об Атлантиде занимает существенное место в этом учении (см., например: *Штейнер Рудольф.* Очерк тайноведения. М.: Духовное Знание, 1917).

[8] *Архипелаг* – собирательное наименование греческих островов Эгейского моря, ставшее впоследствии географическим термином, обозначающим любую группу островов.

[9] *Бакст ∾ оторван от земли...* – С оценкой Бакста Волошиным интересно сравнить оценку этого художника Андреем Белым в его статье, предназначавшейся, вероятно для журнала «Золотое Руно» (1906). Белый, в частности, писал: «Я не ошибусь, если определю Бакста как художника-леонардиста. <...> Бакст – леонардист еще и

в чисто формальном смысле. В нем та же критическая закваска, та же сознательность творчества, которая у Леонардо доведена до таких колоссальных размеров. <...> Критицизм является фоном, углубляющим и поправляющим то, на что направлено внимание художника. <...> Бакст далеко не эмоционалист, но дай бог, чтобы любая картина эмоционалистов так задевала бы наше чувство, как задевает наше чувство Бакст» (*Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Неизданная статья Андрея Белого «Бакст» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978. Л.: Наука, 1979. С. 97). Белый и Волошин сходятся в оценке Бакста как художника без «своей» сквозной темы, без стержневой всепоглощающей идеи, хотя отношение их к этому типу художника противоположно. В этом различии мнений отразилась продолжавшаяся в кругах «нового искусства» полемика о синтетическом и аналитическом («догматическом» и «критическом», как их именует Белый в цитируемой статье) типах творческой личности.

[10] *...портрет светской дамы ∾ декоративную обложку для книги ∾ костюмы николаевского времени ∾ декорации к «Ипполиту» ∾ гибель Атлантиды.* – См. такие работы Бакста, как картина «Ужин» (1902, ГРМ; портрет нарядной молодой дамы за столом, отмеченный сильным влиянием школы венско-мюнхенского «Сецессиона»); обложки к журналу «Мир Искусства» на 1902 и к альманаху «Северные Цветы» на 1903; костюмы к балету Байера «Фея кукол» (Мариинский театр, 1903); декорации к трагедии Еврипида «Ипполит» (1902, Александринский театр); наконец, декоративное панно «Terror antiquus» («Древний ужас», ГРМ), изображающее гибель Атлантиды (репродукция этой работы помещена в № 1 «Аполлона»).

[11] *...иудейских пророков под ∾ стилем Ренана.* – Подразумевается труд французского историка-позитивиста Эрнеста Ренана «История происхождения христианства» (8 томов, 1863–1883).

[12] *...в Микенах, в Тиринфе...* – Микены и Тиринф – центры архаической греческой культуры (середина II тысячелетия до н. э.), раскопанные в 1876–1885 Г. Шлиманом.

[13] *Пелазги* – одно из континентальных греческих племен, завоевавших Крит около 1400 до н. э.

[14] *...если верить доказательству Плонжеона...* – Имеется в виду опубликованный в 1895 А. Ле Плонжеоном перевод отрывка из так называемого «кодекса Троано» – хранящейся в Мадриде рукописи мексиканских индейцев майя. По утверждению Ле Плонжеона, в этом отрывке повествуется о гибели от землетрясения «земли Му» примерно в 9564 до н. э. Современная наука считает транскрипцию и перевод Ле Плонжеона целиком фантастическими (см.: *Жиров Н.Ф.* Атлантида. С. 111).

[15] *...семь слогов католического гимна.* – Имеется в виду «Гимн св. Иоанну» Павла Диакона (конец VII в.). Первые слоги семи строк этого гимна были взяты создателем европейской системы нотного письма Гвидо д'Ареццо (ум. 1050) в качестве названий семи основных нот октавы.

[16] *...лицо Дюрера сквозит в его Христах.* – В двух вариантах «Оплакивания Христа» Альбрехта Дюрера (1498–1499, Германский национальный музей в Нюрнберге и Старая Пинакотека в Мюнхене) лицо мертвого Христа действительно схоже с написанными в те годы автопортретами Дюрера.

[17] *...глубокая безопасность совершающегося...* – Ср. в статье Вяч. Иванова «Древний ужас»: «Ужели не овладел художник своею задачей, не сумел ужаснуть?» (*Иванов Вячеслав.* По звездам. С. 402). О неадекватности картины Бакста ее замыслу писал и Н.С. Гумилев: «Античность понята не как розовая сказка золотого века, а как багряное зарево мировых пожаров. <...> Но увы! художник не справился со своей задачей, он не продумал ее до конца и вместо символа дал его схему, пусть интересную, но не отвечающую силе замысла» (Журнал театра Литературно-Художественного Общества. 1909. № 6. С. 17; *Гумилев Н.* Соч. в 3 т. М.: Худож. литература, 1991. Т. 3. С. 217).

[18] *...из четырех стихий мира он познал только землю...* – Ср. мнение о Рерихе П.П. Муратова: «Рерих, мечтающий о русской земле тех времен, когда в ней не было еще никакого стойкого быта и никаких будней, естественно обращается к небу и к морю – к двум стихиям, не измененным тысячелетиями. Его эпические замыслы заставляют вздохнуть свободнее после узости и ограниченности пейзажа “настроений”» (Аполлон. 1910. 4. С. 16).

[19] *...эрратических глыб.* – В геологии эрратическими (т. е. блуждающими) называются породы, перемещаемые с места на место (ледником, течение воды и т. п.).

[20] *...кельтские предания о злых камнях, живущих колдовской жизнью...* – Поклонение камням было распространено в мистериях кельтских друидов. Ср. стихотворение Н. Гумилева «Камень» (1908):

Взгляни, как злобно смотрит камень,
В нем щели странно глубоки,
Под мхом мерцает скрытый пламень;
Не думай, то не светляки!

(*Гумилев Н.* Жемчуга. М.: Скорпион, 1910. С. 5;
Гумилев Н.С. Полн. собр. соч. в 10 т. М.:
Воскресенье, 1998. Т. 1. С. 169, 419).)

[21] *...о менгирах и долменах, о полях Карнака...* – Менгиры и долмены – примитивные сооружения (капища или могильники) из гигантских камней, относящиеся к эпохе неолита и встречающиеся в приморских районах Британских островов, северной Франции и Скандинавии. Карнак – бретонское селение, близ которого находится большая группа менгиров (грубо отесанных каменных обелисков), расположенных правильными рядами.

[22] *...«Бой» напоминает первые строфы Леконт-де-Лилева «Каина».* – Имеется в виду, очевидно, следующее место поэмы Шарля Леконт де Лиля «Каин» (сб. «Варварские стихотворения», 1862; *Леконт де Лиль.* Из четырех книг: Стихи. М.: Гослитиздат, 1960. С. 48):

Был вечер, времена таинственной вселенной.
От севера на юг, с заката на восток
Вся жизненная мощь гремела, как поток.
Деревья, человек, скала и гад презренный;
И в творческом пылу дышал с усильем Бог.

Был вечер тех времен. Косматые туманы
Из моря жаркого вздымались там и тут,
Порою в воздухе висели глыбы руд <...>

(Пер. *Игоря Поступальского*)

Картина Рериха «Бой» (воспроизведена в № 1 «Аполлона» за 1909 г.) изображает столкновение в небе над каменистой пустыней двух огромных облаков, напоминающих очертания конных рыцарей в доспехах.

[23] *Экзерциргауз* (*нем.* Exerzierhaus) – манеж для военных упражнений.

[24] *Гамадриады* (*греч. мифол.*) – нимфы, обитающие в стволах деревьев.

Ю.М. Гельперин

СОВРЕМЕННЫЕ ПОРТРЕТИСТЫ

Впервые – Русская Мысль. 1911. № 6. Отд. III. С. 25–31. Без самостоятельного заглавия, как 4-й раздел статьи «Художественные итоги зимы 1910–1911 г. (Москва)». Под заглавием «Современные портретисты» и с исправлениями и дополнениями в тексте (в него введена с небольшими сокращениями хроникальная заметка «Картина Малявина в “Союзе”», опубликованная в «Русской Художественной Летописи» – 1911. № 2. С. 27–28) включено в макет «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 70–72). Печатается по тексту макета.

Из заметки «Картина Малявина в “Союзе”» в текст «Современных портретистов» не вошли начальные фразы:

«В Союзе 8 января состоялся “малый вернисаж” только что выставленной картины Малявина. Эта картина, над которой он работал 3½ года и о теме которой ходило столько разных слухов, оказалась – автопортретом художника и портретами его жены и дочери. Картина производит впечатление тягостное и случайное».

Снята также заключительная фраза:

«Какая чисто русская неудача – этот трехлетний труд Малявина!»

Обзорной статье в «Русской Мысли» предшествовал ряд отзывов Волошина об отдельных московских выставках; эти отзывы публиковались в «Русской Художественной Летописи», выходившей приложением к «Аполлону» (1911. № 1, 2, 4, 6).

Выставочный сезон 1911 года был во многих отношениях переломным и воспринимался современниками как таковой. «Очевидно, мы переживаем момент, предшествующий окончательному определению художественных групп и их физиономий», – писал критик А. Койранский (Утро России. 1911, 26 янв.). «Союз русских художников», объединявший с 1903 передовые силы русской живописи, оказался оттесненным с «левого фланга» художественной жизни под напором молодых, ориентировавшихся в отношении художественной формы на новейшее французское искусство (московский «Бубновый валет» и петербургский «Союз молодежи»). Эта новая ситуация вызвала кризис в «Союзе русских художников» и привела к выходу из него группы мастеров, составлявших (до 1903) ядро «Мира Искусства» (А. Бенуа, М. Добужинский, Н. Рерих, К. Сомов, Е. Лансере, И. Грабарь, И. Билибин и др.). Возрожденный «Мир Искусства» поставил своей задачей борьбу за художественную культуру, против всякого рода «стихийности» в искусстве, будь то в форме крайней «левизны» или в форме эклектического натурализма. Близкий к «мирискусникам» С.К. Маковский так характеризовал ситуацию общества в первые месяцы после отделения от «Союза»: «Ценности, возглашенные деятелями “Мира Искусства”, стали достоянием всех, ходячей монетой. <...> Новые цели, новые “обетованные земли” открылись художникам следующего поколения. Бывшие сотрудники Дягилева *остались* как творцы <...> но как группа, связанная общим эстетическим мировоззрением <...> – они уже в прошлом, в очень недавнем, конечно, и все же в прошлом. <...> Иначе не открыли бы они так гостеприимно двери перед молодежью <...> столь чуждой им по всему характеру художнических восприятий и по отношению к задачам живописи» (Аполлон. 1911. № 2. С. 14–15).

Попытки «Мира Искусства» предотвратить «полевение» художественной молодежи, привлекая ее на свои выставки, существенного результата не дали; в последующие несколько лет состоялся целый ряд выставок («Ослиный хвост», «Мишень», «Трамвай В»), участники которых в своем «деформизме» (термин, примененный С. Маковским для обозначения новейших художественных исканий; см. его статью «Художественные итоги» // Аполлон. 1910. № 7, 10) зашли гораздо дальше «Бубнового валета». Произошла поляризация художественных сил; «мирискусники» неожиданно для себя оказались в одном лагере со своими прежними врагами «справа», наравне с ними подвергаясь энергичным атакам «левой» молодежи, и сочли себя вынужденными (в лице своего лидера и идеолога Ал. Бенуа, постоянного художественного критика ведущей либеральной газеты «Речь») контратаковать не менее энергично. Волошин при всей своей идейной близости к «Миру Искусства» относился к крайним

новаторским направлениям более терпимо и даже выступал публично вместе с «левыми», что давало повод некоторым органам печати отождествлять его с ними (см.: Т. 3 наст. изд. С. 344–353, 541–549). В 1910–1911, однако, отношения между «Миром Искусства» и «левыми» художниками еще не были столь напряженными, как в последующие годы. Надо полагать, что на обострении этих отношений сказалась и новая общественная обстановка, складывавшаяся в России накануне мировой войны.

[1] *В акварелях Сомова сохранятся ∾ документы о характерах нашей эпохи...* – Сходно понимал значение портретов Сомова и Ал. Бенуа: «...эта с виду невзрачная коллекция “головок на лоскутках” будет говорить о нашем времени такие же полные и верные слова, как говорят рисунки Гольбейна о дворе Генриха VIII, а пастели Латура о днях Помпадур» (*Бенуа Ал.* Художественные письма. Первая выставка «Мира искусства» // Речь. 1911, 7 янв.).

Другие критики, однако, подчеркивали в портретах Сомова не столько их документальность, сколько, напротив, напряженный и даже трагический субъективизм. Так, лично и идейно близкий к Сомову М.А. Кузмин писал: «Сомов как портретист кажется мне менее определенным (чем Сомов – пейзажист и жанрист. – *Ю.Г.*), хотя, может быть, в этой области создал и создает наиболее прекрасные произведения. Занятый своими пристрастиями и страхами, он словно старается разгадать тайну жизни и смерти, тления и бессмертия, мучительно, почти враждебно обращаясь со своей моделью. Оттого или подчеркнутая прелесть (почти неодухотворенная) <...> или же вдруг ясно выступает тлетворный знак уничтожения и из-за реальных черт видится костяк или труп. Потому частая “неприятность”, жуткость его некоторых портретов» (цит. по кн.: Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 472).

Ср. также мнение С.К. Маковского: «...Сомов в своих портретах достигает законченности и двусмысленной остроты экспрессии, потому что, “не приемля” действительную жизнь, он воплощает в живых образах тени давно минувшего» (*Маковский С.* Женские портреты современных русских художников // Аполлон. 1910. № 4. С. 17). «<Сомов> умеет, как никто, пропитывать свои портреты магическим флюидом собственной души; объективное созерцание и личная, сомовская сущность сливаются в них – в один нераздельный образ. Отсюда, должно быть, впечатление известной “мертвенности”, скорее призрачности, какое они производят, несмотря на большое сходство, на синтетическую свою правдивость. Потому что – во всем Сомове есть нечто, говорящее о смерти, о тлене, – есть нечто, от чего изображенные им люди кажутся фантастически оживленными, не просто живыми» (*Маковский С.* Выставка «Мира Искусства» // Аполлон. 1911. № 2. С. 18).

Субъективность портретов Сомова отмечается и в позднейших воспоминаниях Г.И. Чулкова: «Меня всегда удивляла манера Сомова рисовать модель. Он как будто хотел быть точным во что бы то ни стало. Но в конце концов он рисовал злую карикатуру» (*Чулков Георгий.* Годы странствий. М.: Федерация, 1930. С. 201).

[2] *Любезная и успокоенная маска ∾ Вяч. Иванова...* – Ср. в тех же воспоминаниях Г. Чулкова: «Вячеслав Иванов вовсе не представляется мне таким бесхитростным и чувственным, каким изобразил его художник» (Там же. С. 200).

[3] *Лицо Блока само по себе – маска греческого бога.* – Сомовский портрет Блока, получивший весьма широкую известность в конце 1900-х гг. (отчасти потому, что снимок с него был издан в качестве почтовой открытки), довольно долгое время был для рядового читателя (особенно провинциального) едва ли не единственным источником представлений о внешности первого поэта эпохи. Можно предположить, что и на восприятие самой блоковской поэзии этот портрет оказал известное (в общем, искажающее) влияние. В сомовском портрете выразилось то представление о Блоке, которое сложилось в кругу петербургских символистов, на «башне» Вячеслава Иванова; стихотворным аналогом этого портрета можно считать посвященное Блоку знаменитое стихотворение Вяч. Иванова «Бог в лупанарии», которое начинается строками: «Я видел: мрамор Праксителя // Дыханьем Вакховым ожил <...>» (см.: *Иванов Вячеслав.* Cor ardens. М.: Скорпион, 1911. Ч. 1. С. 141).

Отношение самого Блока к сомовскому портрету менялось: если в письме к матери (5 марта 1907) он писал, что портрет ему «нравится, хотя тяготит» (Письма Александра Блока к родным. Л.: Academia, 1927. <Т. 1>. С. 197), то впоследствии резко от него «отрекался». См., например, в письме к Э.П. Юргенсону (февр. 1913): «Портрет Сомова нисколько не похож на меня, и я не хочу его подписывать» (Александр Блок. Переписка: Аннотированный каталог. М., 1975. Вып. 1. С. 408). Мемуарист (А.Д. Сумароков) приводит слова Блока, относящиеся к 1918: «Сомов в этом портрете отметил такие мои черты, которые мне самому в себе не нравятся» (Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. М.: Худож. литература, 1980. Т. 2. С. 193).

В позднейших высказываниях современников почти в один голос подчеркивается несходство облика Блока с сомовским портретом. Ср.: «Портрет К.А. Сомова – прекрасный сам по себе как умное истолкование важного (я бы сказал, «могильного») в Блоке, – не передает вовсе иного, существенного – живого ритма его лица» (*Чулков Георгий.* Годы странствий. С. 124). Или, еще резче, в воспоминаниях Г.П. Блока, двоюродного брата поэта: «Портрет Сомова – это дешевая, упадочная стилизация. Блок никогда не был таким. Художник ничего не понял: не уловил ни формы, ни характера лица» (Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. С. 107).

[4] *...он отметил в этом портрете не человеческий тип, а ∾ индивидуальную красоту ∾ модели.* – Ср. мнение другого критика о том же портрете, продиктованное иным, чем у Волошина, отношением к заказу в искусстве: «...портрет, изображающий г-жу Носову, уже как-то отделяется от граней художества, уже виден в нем страшный призрак официальной, заказной живописи» (*Койранский А.* «Мир Искусства» // Утро России. 1911, 27 февр.).

[5] *Ликорн* (*фр.* licorne) – единорог.

[6] *...Серов не знает различия между маской и лицом.* – Более характерным для восприятия серовских портретов современниками является такое высказывание другого критика: «Обладая в высшей степени даром объективного наблюдателя, передавая индивидуальные черты модели трезво, иногда беспощадно-правдиво, художник в то же время не довольствуется внешним сходством, живостью "человеческой маски" (как, например, Репин): он добивается синтетической экспрессии» (*Маковский Сергей.* Женские портреты современных русских художников. С. 15).

[7] *...портреты Серова не будут иметь той исторической важности документального свидетельства...* – В этом мнении Волошин был одинок: большинство современников видели в портретах Серова именно документальное (и даже социально-критическое) свидетельство об эпохе и ее людях. Общее мнение выразил в некрологе Серову В.Я. Брюсов: «Портреты Серова срывают маски, которые люди надевают на себя, и обличают сокровенный смысл лица. <...> Портреты Серова почти всегда – суд над современниками, тем более страшный, что мастерство художника делает этот суд безапелляционным. Собрание этих портретов сохранит будущим поколениям всю безотрадную правду о людях нашего времени» (*Брюсов Валерий.* Валентин Александрович Серов // Русская Мысль. 1911. № 12. Отд. II. С. 120).

[8] *Документальность же составляет главное достоинство портретов А.Я. Головина.* – Ср.: «...эти портреты <Головина>, оставаясь очень "блестящими" по ликующим гаммам красок, вместе с тем и отличные "человеческие документы" с внимательно продуманным, изученным до мельчайших деталей, психологизмом лиц и движений» (*Маковский Сергей.* Женские портреты современных русских художников. С. 19).

[9] *...только один портрет...* – «Портрет А.И. Люц» (1909); сейчас – Пермская художественная галерея.

[10] *Головин ∾ вынужденный постоянно творить в формах фантастических и декоративных ∾ ищет обновления и силы в самом наивном и четком реализме.* – Другие современники находили в портретах Головина больше общего с его театральными работами. Ср., например: «Техника постоянно сбивается на плоскую, чисто декоративную манеру письма, а намерение Головина всегда сугубо реалистическое, даже с примесью наивного и грубоватого натурализма. Нет ничего своеобразнее, чем это сочетание головинского натурализма <...> с

внешними приемами декоратора, привыкшего к условностям монументальной живописи» (*Маковский Сергей.* А.Я. Головин // Аполлон. 1913. № 4. С. 16).

[11] *...«чтобы казалось ∾ нельзя отличить»...* – Приводимые в кавычках слова – очевидно, устные высказывания самого Головина. Ср.: «...я сам слышал от него <Головина> такое признание: “я хочу, чтобы человек... взял да и «ушел» из портрета!”...» (*Маковский Сергей.* А.Я. Головин. С. 16). В конце 1909 Головин получил заказ на групповой портрет членов редакции «Аполлона» и сделал несколько эскизов к этому портрету, включая портретный набросок с Волошина (оригинал утерян; литографский оттиск – ГЛМ). Работа над портретом была прервана смертью И.Ф. Анненского.

[12] *...Кустодиев стоит уже большою ступенью ниже. Его губит собственное мастерство.* – В конце 1900-х – начале 1910-х Б.М. Кустодиев «вошел в моду» как портретист и выполнил множество заказных работ. Критика отмечала, однако, неорганичность многих из этих работ для творчества мастера. Ср., например: «В отдельных портретах <...> он становится слишком добросовестным “исполнителем заказов”. <...> Кроме того, люди иной крови, иных жестов просто ему чужды, трудны для передачи и, несмотря на все сходство – в изображении, теряют именно ту ароматичность характера, которая чувствуется в других работах Кустодиева (*Лукомский Г.* Несколько слов о «Новом быте» (по поводу работ Б. Кустодиева) // Зилант: Сб. искусства. Казань, 1913. С. 21–22).

[13] *Кустодиев же, по-видимому, становится самим собою ∾ когда пишет ∾ тканую пестроту русского мещанства.* – В кругу «мирискусников», среди которых Кустодиев стоял несколько особняком, преобладало аналогичное волошинскому мнение о нем как о бытописателе русской провинции по преимуществу. Ср. записанное Вс. Воиновым позднейшее замечание художника (1923): «Я всё еще у них <А.Н. Бенуа и ближайших к нему художников> под подозрением» (Борис Михайлович Кустодиев. Л.: Искусство, 1967. С. 259). Ср. также в «Художественном письме» Бенуа, посвященном первой выставке возобновленного «Мира Искусства»: «...Кустодиеву хочется дать <...> совет упорнее искать себя. Мне кажется, настоящий Кустодиев – это русские ярмарки, пестрядина, “глазастые” ситцы, варварская “драка красок”, русский посад и русское село <...> это его настоящая сфера, его настоящая радость. <...> А ведь можно было бы писать и портреты, как деревню. Ведь яркость, ведь веселая “драка красок” – во всем, нужно только уметь ее видеть. Можно изобразить и красивую даму и маститого мужа так, что будет “весело” на них смотреть. Я думаю, их такими же и видит Кустодиев. <...> Но вот у художника не хватает силы воли относиться в городе к окружающему с той же непосредственностью, как в деревне» (*Бенуа Ал.* Художественные письма. Выставка «Мира Искусства». III // Речь. 1911, 21 янв.).

Несколько позже Н.Э. Радлов – художник и критик, принадлежавший ко второму поколению «мирискусников», – усмотрел в развитии творчества Кустодиева осуществление той самой тенденции, которую считал для этого мастера столь желательной Бенуа: «Раздвоенность лежит в основе кустодиевского творчества, именно ею обусловливаются типичнейшие черты его таланта. <...> Если “портреты” Кустодиева не удовлетворяют нас своей излишней правдивостью, то картины его мы упрекаем в недостаточном еще приближении к правде <...> мы видим еще недостатки, естественные у художника, освободившегося от слишком сильного гнета натуры. <...> Но разве даже эти недостатки <...> не лучше во много раз академической правдивости работ другого, чужого нам Кустодиева, Кустодиева-портретиста? <...> Абсолютное зрение указывает ему только одну осуществимость явления. Вот почему та легкость, с которой он в состоянии верно воспроизводить последнее, могла бы обусловить все развитие кустодиевского искусства, – и разве не огромна заслуга художника, не удовлетворившегося этой способностью и ищущего совсем иных путей, путей свободного творчества? Из этой неудовлетворенности родилось стремление Кустодиева к крайним выводам освобожденного от определений натуры искусства: к лубку, к красочным произволам вывески» (*Радлов Н.* Путь к картине (О последних работах Кустодиева) // Аполлон. 1915. № 8/9. С. 15, 17, 18).

Ср. определение кустодиевской манеры, данное Б.М. Эйхенбаумом: «...устойчивость единого и крепкого стиля, явно близкого к лубочному примитиву» (*Эйхенбаум Б.* Предисловие // *Лесков Н.С.* Леди Макбет Мценского уезда / Рис. Б. Кустодиева. [Л.]: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 8).

14 *«Семейный портрет» Малявина ∾ впечатление громадной художественной катастрофы.* – Картина Ф.А. Малявина «Портрет художника с семьей» составляла в «Союзе русских художников» своего рода «выставку внутри выставки», и ряд критиков посвятил ей особое внимание. Ср., например: «Та смесь французского с нижегородским, та трагическая гримаса, что искажает эту огромную красочную какофонию, – ведь и это плоть от плоти Москвы, но на сей раз Москвы не бодрящей, не свежей, не “деревенской”, а Москвы якобы культурной и гиперкультурной, Москвы “Золотого Руна”, Москвы, не подлинно соперничающей с Парижем, а тягающейся с ним, роняющей себя в этих ненужных потугах. Самое мучительное в картине Малявина – это именно ее ненужность и ее провинциальность. В ней нет ни дозы подлинности, порыва, страсти. Сверху донизу она вымучена, и вымучена не в смысле труда, на нее положенного, а в смысле какого-то нудного, рассудочного “эпатирования”. <...> Малявин все же остается Малявиным – большим художником, атлетом искусства и даже подвижником. <...> Страдальческое недоумение, выразившееся в разбегающемся взгляде самого Малявина на портрете, есть лейтмотив всего произведения. <...> Это изуродованный,

исковерканный напев культурной музыки в передаче полудикого и страстно честолюбивого человека. А как бы чудесно пел тот же дикарь, если бы решился остаться (по-прежнему) верным своим родным песням» (*Бенуа Ал.* Художественные письма. Московские впечатления // Речь. 1911, 28 янв.).

Были, впрочем, об этой работе Малявина и другие мнения. Например: «Своим портретом Малявин дал ту вещь высокого художественного стиля, которую можно было требовать от этого сильного живописца» (*Койранский А.* Новые вещи на «Союзе русских художников» // Утро России. 1911, 9 янв.).

[15] *Салон «Champs Elysées»...* – Салон Елисейских полей в Париже считался прибежищем эпигонской живописи.

[16] *...о портретах Ульянова и Глаголевой, стоящих несколько особняком в текущей живописи.* – Н.П. Ульянов и его жена А.С. Глаголева-Ульянова выставлялись в «Московском товариществе художников» (Ульянов также в «Союзе русских художников», а ранее в «Голубой Розе»). Ульянов считался любимейшим учеником Серова, который даже передавал ему некоторые из своих портретных заказов; однако «фантастичность» и «романтичность», столь отличные от «беспощадного реализма» Серова, отмечались едва ли не всеми, кто писал об Ульянове. Так, П.П. Муратов отмечал, что «Женский портрет» Ульянова «по силе романтического выражения <...> можно считать исключительным для нашего времени» (*Муратов П.* Союз русских художников // Русская Художественная Летопись. 1911. № 1. С. 8). Позднее тот же критик так определил основное в творчестве Ульянова: «Несмотря на свой душевный уклон к фантастическому, он никогда не был "фантастом" и визионером. Он жаждет необыкновенного, но не изображает небывалого. Фантастически живописное он видит в действительности и внутреннее необычное проницает во внешне обычном. В этом и заключается главный смысл его внутренней содержательности» (*Муратов П., Грифцов Б.* Николай Павлович Ульянов. М.; Л.: Гос. изд-во, 1925. С. 12).

Ю.М. Гельперин

ЧЕМУ УЧАТ ИКОНЫ?

Впервые – Аполлон. 1914. № 5. С. 26–33. Печатается по тексту этого издания.

В начале 1910-х состоялось одно из значительнейших историко-художественных событий XX столетия – открытие древнерусской иконописи (впрочем, современные исследования доказывают, что и в XIX в. она вызывала к себе серьезный интерес; см.: *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986). Отреставрированные и освобожденные от позднейших «записей» старые иконы были ши-

роко представлены публике в 1913 на «Выставке древнерусского искусства», устроенной Московским археологическим институтом. Изучение самобытности русской иконописи становится насущной проблемой искусствоведения. В течение 1914 вышли три сборника статей «Русская икона». Многие журналы публиковали статьи о древнерусской живописи. Важную роль в деле пропаганды русской иконописи сыграли журналы «Аполлон», с 1913 из номера в номер печатавший материалы о древнерусском искусстве, и «София», выходивший в Москве под редакцией П.П. Муратова (1914).

Подробную характеристику статьи Волошина см.: *Лепахин В.* Символизм иконы в восприятии М. Волошина – поэта и художника // Dissertationes Slavicae. Szeged, 1985. Vol. 17. С. 249–261.

[1] *...статуэтки Танагры и Миррины...* – Танагра – город в Греции, известный благодаря изготовлявшимся там терракотовым статуэткам (найдены при раскопках в конце XIX в.). Миррина – древнегреческий город в Эолиде, прославленный археологическими находками.

[2]*Микенские гробницы, римские катакомбы, керченские курганы ∾ Помпея ∾ Олимпия...* – Микены – город в Арголиде. В шахтовых микенских гробницах (XVII в. до н. э.) найдены золотые украшения и алебастровые сосуды. Римские катакомбы – разветвленный лабиринт подземных галерей под Римом, служивших местом совершения религиозных обрядов и погребения у христиан (I–V вв.). Керчь (Пантикапей) – город в восточном Крыму (в V в. до н. э. – IV в. н. э. – столица Боспорского царства), около которого раскопаны богатые в археологическом отношении курганы. Помпеи – город, разрушенный 24 августа 79 г. извержением Везувия и засыпанный многометровым слоем вулканического пепла, благодаря чему сохранилось уникальное собрание памятников античного искусства. Олимпия – город в Пелопоннесе со святилищем Зевса Олимпийского, одна из главных святынь Древней Греции. Раз в 4 года в Олимпии происходили общегреческие празднества с атлетическими состязаниями. В V в. Олимпия была разрушена войсками императора Феодосия и землетрясением.

[3] *...пожар Кноссоса, щебни Гиссарлика, Campo Vaccino на месте Форума...* – Кноссос (Кносс), город в северной части острова Крит, важнейший центр крито-микенской культуры, ок. 1450 до н. э. был захвачен и разрушен ахейцами; раскопан Артуром Эвансом в 1900. Гиссарлик – см. примеч. 4 к статье «Архаизм в русской живописи» (С. 697 наст. тома). Campo Vaccino (*ит.* «коровье поле») – место, на котором располагался Римский Форум (между Палатинским, Капитолийским и Квиринальским холмами), политический центр Римской державы, украшенный многочисленными архитектурными памятниками. В Средние века на этой площади было пастбище для коров.

[4] *Имя Константина, по ошибке данное статуе Марка Аврелия...* – Речь идет о бронзовом скульптурном изображении римского императора, философа-стоика Марка Аврелия (II в.), единственном образце античного конного памятника. Статуя была раскопана и установлена в XVI в. на Капитолийском холме в Риме. В течение долгих лет ее считали скульптурным изображением римского императора Константина Великого (III–IV вв.), провозгласившего христианство официальной религией империи и причисленного позднее церковью к лику святых.

[5] *...имя Богоматери, данное изображениям Изиды («Les Vierges noires» – французских соборов)...* – Изида – одна из главных богинь древнеегипетского пантеона, культ ее был широко распространен в Римской империи; ассимилировалась ранними христианами с Девой Марией. Возможно, Волошин под «Les Vierges noires» подразумевает древние деревянные изображения богоматери, предмет поклонения паломников, хранящиеся в часовне близ Сарагосы, в храме св. Виктора в Марселе и в одной из церквей города Экс-ан-Прованс.

[6] *Жирардон, ретушевавший Венеру Арльскую...* – Французский скульптор-классицист Франсуа Жирардон неудачно пытался реставрировать античную статую, обнаруженную в 1651 при раскопках римского театра во французском городе Арле.

[7] *Ватиканский музей с музеем Терм или Афинским музеем.* – Крупнейшие хранилища античного искусства. Волошин имеет в виду неквалифицированную реставрацию, которой подвергались античные скульптуры, хранящиеся ныне в Ватиканском дворце – резиденции римского папы (музеи Пио-Клементино и Кьярамонти).

[8] *...указания Гладстона, что греки времен Гомера не знали синего цвета...* – Уильям Юарт Гладстон – автор нескольких обширных трудов о Гомере и его времени («Studies on Homer and the Homeric age», 1858; «Homeric synchronism», 1876 и др.). В них он высказал предположение о том, что древние греки не в состоянии были различать синий цвет.

[9] *Полигнот* – древнегреческий живописец (VI в. до н. э.), автор энкаустических картин на мифологические сюжеты, стенных росписей Пинакотеки в Афинах.

[10] *Апеллес* – древнегреческий художник (IV в. до н. э.), придворный живописец македонских царей, писал мифологические картины темперой на деревянных досках.

С.С. Гречишкин

А.С. ГОЛУБКИНА

Впервые – Аполлон. 1911. № 6. С. 5–12; на вкладках этого номера «Аполлона» помещены фототипии скульптур Голубкиной. Печатается по тексту этого издания, с изъятием отсылок к воспроизводившимся иллюстрациям.

Анна Семеновна Голубкина стояла в стороне от эстетических полемик эпохи, но по характеру своего творчества тяготела к новаторским направлениям, в то же время сохраняя и приумножая завоевания психологического реализма. В русской скульптуре начала XX в. она занимала примерно такое же место, какое в русской живописи той же поры занимал В.А. Серов. Подобно Серову, она выставляла свои работы в «Мире Искусства» (выставка 1901) и была в числе членов-учредителей «Союза русских художников», объединившего в 1903 новаторские художественные силы Петербурга и Москвы.

С.К. Маковский (впоследствии редактор «Аполлона») отмечал в 1908, что Голубкина – «одна из самых интересных не только русских, но и европейских скульпторов нашего времени» (Современная скульптура / Текст сост. С. Маковский. М.,1908. С. ненум.). Другой критик «аполлоновского» круга – Н.Н. Врангель – в своей фундаментальной истории русской скульптуры отнес раннюю Голубкину к виднейшим представителям скульптурного импрессионизма конца XIX в. О последующих работах Голубкиной критик писал, что ее творчество «еще не вылилось в окончательную форму, и поэтому всякие общие выводы <...> преждевременны» (*Врангель Н.* История скульптуры. М., <1909>. С. 402. (В кн.: *Грабарь И.* История русского искусства. Т. 5)). Известный скульптор-анималист И.С. Ефимов дает такую характеристику Голубкиной: «Часто случается, что к искусству Голубкиной прилипает слово "импрессионизм", и отчасти в этом есть укор. Так вот, этот укор должен быть снят. Теперь, после кубизма, мы стали все более смелы. А тогда ни у кого не было такой смелости, как у Анны Семеновны. Она позволяла невероятные деформации, которые позволяют архисмелые кубисты. <...> Рядом с этим – реализм настоящий, которому и наши теперешние реалисты могут завидовать; реализм вроде эллинских мастеров; суть структуры тела, жизнь тела, характер сложного организма» (*Ефимов Иван.* Об искусстве и художниках. М.: Сов. художник, 1977. С. 188).

Хотя нельзя сказать, что творчество Голубкиной осталось незамеченным в критике, до Волошина ни один критик не посвятил скульптору обзорной статьи-характеристики. Современный исследователь подчеркивает, что Волошин – «автор первой серьезной критической статьи о Голубкиной» (*Каменский А.* Рыцарский подвиг: Книга о скульпторе Анне Голубкиной. М.: Изобразит. искусство, 1978. С. 5). Первая персональная выставка Голубкиной, охватывавшая весь период ее работы с 1891, состоялась лишь в конце 1914 – начале 1915 в московском Музее изящных искусств; эта выставка вызвала ряд содержательных откликов в печати (в частности, статьи С. Булгакова, Н. Машковцева, А. Эфроса). Вскоре после выставки Голубкина из-за тяжелой болезни оставила творческую работу и вернулась к скульптуре лишь в 1920-е. В настоящее время большинство работ Голубкиной хранится в ее мастерской-музее в Москве (ММГ), в Третьяковской галерее (ГТГ) и в Русском музее (ГРМ). В собрании ММГ имеется портрет Волошина работы Голубкиной – камея из слоновой кости, выполненная между 1920 и 1923.

Черновик статьи Волошина «Голубкина. Этюд» (1911), предполагавшийся для альбома «Современная скульптура», напечатан в кн.: А.С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. М.: Сов. художник, 1983. С. 82–83.

[1] *...Микеланджелова «Ночь»...* – аллегорическая скульптура Ночи на саркофаге герцога Джулиано Медичи (базилика Сан-Лоренцо во Флоренции) работы Микеланджело.

[2] *...одной из Сивилл, сошедшей с потолка Сикстинской капеллы.* – На расписанном Микеланджело потолке Сикстинской капеллы в Ватикане (1508–1512) изображены, в частности, фигуры четырех сивилл (Ливийской, Эритрейской, Дельфийской и Кумской) – греческих прорицательниц, в чьих предсказаниях (так называемых «Сивиллиных книгах») христианская традиция усматривает пророчества о пришествии Христа.

[3] *Та же мощная фигура ∾ грубость и нежность.* – Ср. портрет Голубкиной в воспоминаниях Г.И. Чулкова, относящийся к 1913: «Ко мне подошла высокая пожилая женщина с зоркими глазами и орлиным носом – совсем как огромная нахохлившаяся птица. "Кто это? – подумал я. – Этому существу сидеть бы с орлами на вершинах гор и смотреть на мир, распростертый в долине, а не бродить среди нас, бескрылых". Это была Анна Семеновна Голубкина» (*Чулков Георгий.* Годы странствий: Из книги воспоминаний. М.: Федерация, 1930. С. 205).

[4] *...Титаниду, от земли рожденную...* – В греческой мифологии титаны – дети Геи, богини земли.

[5] *...почти исключительно, л и ц о ...* – Ср. позднейший отзыв на выставку Голубкиной: «Лицо, маска – почти единственный персонаж ее скульптуры. <...> Она употребляет все средства, все усилия, чтобы подчеркнуть, что каждое лицо – другое, подчеркнуть, так сказать, те душевные расстояния, которые отделяют людей» (*Машковцев Н.* О современном скульпторе (По поводу выставки А.С. Голубкиной) // Северные Записки. 1915. № 3. С. 98).

[6] *Ей недоступно всё будничное и обыденное в человеке...* – Ср. характеристику Голубкиной у С.К. Маковского: «Она доводит все до конца, доходит до первоистоков, до тех пределов выразительности, когда индивидуальное входит в самое сердце родового <...> каждая ее работа кажется не следствием изучения внешних форм, а такой – как будто ее формы сами создались напряжением внутренних сил, ищущих себе выявления. <...> Девятнадцатый век не знал этого отношения к человеческому лицу. <...>» (Современная скульптура / Текст сост. С. Маковский). Этой характеристике формы у Голубкиной противоречит другая, данная критиком более молодого поколения, отрицавшим психологизм в скульптуре во имя героического монументализма: «Скульптура Голубкиной свидетельствует об упорной, тяжелой работе над самыми формами. Для нее форма не заключена в самом материале, она не существует в мраморных глыбах» (*Машковцев Н.* О современном скульпторе. С. 102).

[7] *...«хороший портрет никогда не бывает похож».* – Ср.: «Портрет с меня является на поверку автопортретом художника, что в природе искусства и что непреодолимо в последнем, поскольку это искусство, а не простая копия...» (*Евреинов Н.* Оригинал о портретистах. М.: ГИЗ, 1922. С. 107).

[8] *...голова девушки с очень тонкими и нервными чертами лица.* – «Портрет Е.Д. Никифоровой» (мрамор, 1909, ГРМ).

[9] *На одной из мраморных групп ∾ этой голове противопоставлена голова другого типа...* – «Две» (мрамор, 1910, Киевский художественный музей).

[10] *В деревянном портретном бюсте...* – «Лисичка» (1909, местонахождение варианта в дереве неизвестно, вариант в мраморе – Смоленский областной художественный музей, вариант в гипсе – ММГ).

[11] *...чужда им игра формами и их комбинациями.* – Ср. в воспоминаниях Чулкова: «Голубкина не принадлежала к числу тех художников, которые полагают, что искусство есть последняя ценность, что цель в нем самом и что художник – “по ту сторону добра и зла”. <...> Она жаждала не эстетической прелести и не какого-нибудь “отвлеченного начала”, а цельной и единой истины. Она твердо верила, что такая истина есть. Эта ее удивительная и пламенная вера иных смущала» (*Чулков Георгий.* Годы странствий. С. 206). Ср. также: «Сила ее в умении поставить за каждым изваянием что-то большее, чем красота, какую-то мучительную мысль» (*Г<лаголь> С.* Скульптура А.С. Голубкиной // Голос Москвы. 1914, 16 дек.).

[12] *«Мать и дети»* – «Пленники» (мрамор, 1908, ММГ).

[13] *...одно из самых странных девических лиц...* – «Нина» (мрамор, 1907, ММГ).

[14] *В голове деревенской девушки...* – «Манька» (гипс, 1899, ММГ; вариант в мраморе – ГТГ),

[15] *«Ломовик»* – дерево, 1909, ГРМ.

[16] *«Человек»* – гипс, 1909, ММГ; местонахождение варианта в бронзе неизвестно.

[17] *...которую Нибур завещал поставить над своей могилой.* – Немецкий историк и этнограф, профессор Боннского университета Бартольд Георг Нибур был специалистом по этногенезу и ранней истории римлян.

[18] *«Голова старухи».* – «Старая» (мрамор, 1908, ГТГ).

[19] *...горельеф над входом в Московский Художественный театр...* – «Пловец» («Море житейское»).

[20] *...кариатиды для камина...* – дерево, 1911, ММГ.

[21] *Бог Агни* – древнеиндийское (ведическое) божество огня.

[22] *«И бесы веруют и трепещут».* – Цитата из Соборного послания апостола Иакова (II, 19).

[23] *...аналогия духа и огня...* – Излюбленная русскими символистами мысль об огне как «начале начал» и средоточии духовности восходит к греческому мыслителю Гераклиту Эфесскому, прозванному

Темным (ок. 530–470 до н. э.) (см.: *Гераклит Эфесский.* Фрагменты / Пер. Владимира Нилендера. М.: Мусагет, 1910).

[24] *...сидящие у огня фигуры...* – «Огонь» (бронза, 1900–1901, ММГ).

[25] *...эскизные группы ∾ «Лужица», «Задумчивость», «Дети», «Полет».* – «Лужица» – бронза, 1910, ММГ. «Задумчивость» («Кустики») – гипс, 1910, ММГ. «Дети» («Кочка») – гипс, 1910, ММГ. «Полет» («Птицы») – гипс, 1910, ММГ.

[26] *...тоска долгая, тяжелая...* – Ср. у С.Н. Булгакова в статье «Тоска», посвященной выставке Голубкиной 1914–1915: «...ее творчество <...> исполнено той высшей, правой тоски, которая есть всегда преодолеваемая основа радости» (*Булгаков С.* Тихие думы. М.: Г.А. Леман и С.Н. Сахаров, 1918. С. 57).

[27] *...бюсты Ремизова и Алексея Толстого (о которых я уже писал на страницах «Аполлона»)...* – Рецензию Волошина на выставку Товарищества московских художников см.: Русская Художественная Летопись (прил. к «Аполлону»). 1911. № 4, февр. С. 62–63. Бюст А.М. Ремизова – 1910, ГТГ (дерево); ММГ (гипс). Бюст А.Н. Толстого – дерево, 1910, ГТГ.

[28] *...законченность характеристики, доведенной до большого единства и упрощения.* – Ср.: «В ее портретных бюстах <...> по преимуществу отражается не духоносная, но животная или стихийная сторона человека» (*Булгаков С.* Тихие думы. С. 60).

[29] *В Муромцеве ∾ в Захарьине...* – Работы Голубкиной: бюст в гипсе С.А. Муромцева – председателя I Государственной думы (ММГ); бюст в мраморе Г.А. Захарьина – врача, профессора Московского университета (находится в клинике 1-го Московского медицинского института).

[30] *Она любит окрашивать свои гипсы...* – Ср.: «Силуэт как бы исчезает благодаря окраске, и подчеркивается чисто живописное: пятна света, глубина формы; но тонированная окраска мешает отлиться формам в чистые линии» (*Машковцев Н.* О современном скульпторе. С. 104).

[31] *Голубкина представляет исключительно русское, глубоко национальное явление.* – Ср.: «Русская жизнь предстает Голубкиной все в более интимных, “почвенных” формах. Ей явственно уже видится синтез, в котором может обнять ее искусство русскую природу и жизнь. <...> Голубкинское искусство являет зрителю пластическую кристаллизацию единого чувства, которое можно назвать “российской тоской”: здесь и исконное русское пассивное подвижничество страдания, и ощущение живой святости земли <...> но также и новая, небывалая, современностью вскормленная <...> уверенность в близком переломе нынешнего бытия, эсхатологическое чаяние недалекой и великой бури...» (*Росций <А.М. Эфрос>.* А.С. Голубкина (выставка скульптур) // Русские Ведомости. 1915, 10 янв.).

Ю.М. Гельперин

М.С. САРЬЯН

Впервые – Аполлон. 1913. № 9. С. 5–21. Печатается по тексту этого издания.

Статья перепечатана в кн.: О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников / Сост. А.А. Каменский, Ш.Г. Хачатрян. Ереван: Советакан грох, 1980. С. 51–64.

Статья была написана в 1913 по заказу редактора журнала «Аполлон» С.К. Маковского. Но еще в 1911 в статье «Товарищество московских художников» (Русская Художественная Летопись. 1911. № 4, февр. С. 62–64) Волошин упоминал о Сарьяне. Более развернутая характеристика художника содержится в неопубликованном наброске «Московская хроника. “Союз”», хранящемся в архиве М.А. Волошина: «Серия кавказских полотен Сарьяна – редкий образец выдержанной и оправданной дерзости. Стиль турецких лубочных картинок, характерные восточные цвета, типичную манеру класть штрихи и располагать пятна он сумел сочетать с реалистическим импрессионизмом. В результате получилось искусство очень стильное и в то же время индивидуальное» (*Купченко В.П.* М. Волошин и М. Сарьян // Литературные связи. Ереван: Изд-во Ереванского ун-та, 1977. Т. 2. Русско-армянские литературные связи: Исследования и материалы. С. 196–197). Наконец, в обзорной статье «Художественные итоги зимы 1910–1911 гг. (Москва)» Волошин подробно обосновал свою концепцию творчества Сарьяна, которое назвал «самым неожиданным и радостным явлением этого года» (см. т. 6 наст. изд.).

Личное знакомство Волошина с Сарьяном произошло в Москве (нач. 1913) и было связано с подготовкой статьи для «Аполлона». Впоследствии Сарьян рассказывал: «Прежде чем выполнить заказ “Аполлона”, Волошин пришел ко мне, внимательно рассматривал мои работы, советовался со мной по ряду вопросов. Я дал ему тетради, в которых по разным поводам я излагал свои взгляды на те или иные проблемы. <...> Он с большим удовлетворением взял тетради и воодушевленно принялся за работу» (*Сарьян Мартирос.* Из моей жизни. М.: Изобразит. искусство, 1970. С. 185). Эти слова Сарьяна подтверждает Волошин в письме к А.А. Шемшурину (13 янв. 1914). «Цитаты из Сарьяна, действительно, взяты из его автобиографической записки, по-видимому, приготовленной для какого-то издания, – какого, не знаю. Он мне ее дал в рукописи, переписанной, очевидно, не его рукой» (*Купченко В.П.* М. Волошин и М. Сарьян. С. 199). В марте 1913 Волошин писал С.К. Маковскому: «Статья о Сарьяне у меня уже внутренно готова» (Там же. С. 198). Однако только в сент. 1913 статья была окончательно завершена: «Я рад, что покончил со статьями о Сарьяне и Сапунове», – писал Волошин (10 сент. 1913) К.В. Кандаурову (РГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41).

Современники высоко оценили статью Волошина. Мать поэта Е.О. Кириенко-Волошина писала сыну 26 нояб. 1913: «Сарьян тебе

очень кланяется. В своей статье о нем ты, по словам Маковского, превзошел самого себя». Похвальные отзывы о статье дали в письмах к автору художница Е.С. Кругликова и поэтесса А.К. Герцык (*Купченко В.П.* М. Волошин и М. Сарьян. С. 199). Сам Сарьян считал эту статью «самой значительной» из всего написанного о нем: «Эта статья, по-моему, является одной из наиболее интересных, если не самой интересной работой о моем творчестве» (*Сарьян Мартирос.* Из моей жизни. С. 184–187). 7 февр. 1914 Сарьян писал Волошину: «Статья Ваша обо мне, по-моему, великолепная, я ее несколько раз перечитывал и читал как отдельное произведение, основанное на истине. Я очень рад, что Вы пишете о том, что есть, и Ваша наблюдательность меня, признаться, трогает» (*Купченко В.П.* М. Волошин и М. Сарьян. С. 200; в этой статье приведены еще два письма Сарьяна к Волошину).

В 1923 Волошин получил предложение от издателя С.А. Абрамова написать монографию о Сарьяне, а также совершить поездку к нему в Армению и написать статью о своих впечатлениях. Волошин вначале дал согласие, но в дальнейшем вынужден был отказаться по нездоровью: «Очень это мне досадно, тем более, что Сарьяна очень люблю и не думаю, чтобы кто-нибудь об нем напишет лучше меня», – писал он С.А. Абрамову 2 дек. 1923. (Там же. С. 202).

В.Н. Петров

КОНСТАНТИН БОГАЕВСКИЙ

Впервые – Аполлон. 1912. № 6. С. 5–21. Там же помещен список работ К.Ф. Богаевского (С. 22–24). Печатается по тексту этого издания.

В экземпляр «Аполлона», хранившийся у Волошина, вложена в текст статьи позднейшая, относящаяся ко второй половине 1920-х, рукописная вставка. Волошин не указал, к какому именно месту статьи она относится. Приводим ее текст (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 284):

«Таким образом, он действительно является сознанием древней и скорбной Киммерии, и картины его относятся к земле, их породившей, совершенно так же, как призрачные разливы рек на горизонте – к безводным степям, а пальмы оазисов на мутящихся окоемах предполудней к сыпучим пескам пустыни.

Работа эпохи полной художественной зрелости Богаевского была прервана 1914-м годом.

Война, революция и обстоятельства личной жизни создают в самом расцвете его творчества десятилетнюю паузу. Мы знаем по аналогичным случаям в жизни Расина и Фета, что такие периоды молчания не угашают творческого горения духа, а скорее сосредоточивают и обостряют его. Великолепный альбом литографий, выпу-

щенный Богаевским в 1924 году, и композиции последних лет красноречиво говорят об этом.

Сейчас Богаевскому под шестьдесят лет. Он маленького роста, пропорционально сложенный, стройный, мускулистый и ловкий. Лоб обнаженный. Седые волосы подстрижены коротко. Белые усы. Любит движение и ручную работу. Всякое ремесло спорится у него под руками. Замкнут. Молчалив. Одет с изысканностью. В мастерской безукоризненная чистота и порядок. Ни в обстановке, ни во внешности никаких показных признаков художника.

Только глаза – усталые и грустные – говорят о том, как древняя земля в требовательной своей неотступности грезит свои сновидения в его сознании, месяцами не давая ему замкнуть глаз.

По-прежнему он связан всеми корнями и жизненными нервами с Феодосией – городом, в котором он родился и который он выносил в себе. Вся его жизнь является строгим и суровым подвижничеством "старого мастера". А его художественная требовательность к самому себе однажды вырвала у него признание:

"Каждое утро подхожу к мольберту, как к эшафоту"».

Первые сведения о К.Ф. Богаевском М. Волошин получал от А.М. Петровой начиная еще с 1897. Однако личное знакомство с художником состоялось только в 1903. В 1906, в очередной приезд Волошина в Крым, произошло их настоящее сближение, перешедшее затем в прочную, до конца жизни, дружбу. Их объединяла страстная любовь к восточному Крыму, Киммерии. Этой любовью питалось творчество обоих – и самобытность одного помогала работе другого. «Ваши стихи – "К Солнцу" и "Полынь" – это то, что мне всего роднее в природе, самое прекрасное и значительное, что я подметил в ней <...>. Коктебель – моя святая земля, потому что нигде я не видел, чтобы лицо земли было так полно и значительно выражено, как в Коктебеле», – писал Богаевский Волошину 14 янв. 1907 (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 267). «И Богаевский, и я – мы органически связаны с этой землей», – отмечал Волошин в дек. 1926 Богаевским иллюстрирован первый сборник Волошина «Стихотворения. 1900–1910».

Можно утверждать, что Волошин, по существу, открыл глаза современников на живопись Богаевского. В целом ряде статей 1907–1911 гг. (в газете «Русь», в журналах «Золотое Руно», «Аполлон», «Русская Мысль») он настойчиво пропагандирует живопись Богаевского, внедряя его имя в сознание публики. Статья 1912 явилась итогом многолетних раздумий Волошина над творчеством Богаевского, своего рода «конденсацией» всех его предыдущих статей о нем (письмо Волошина к А.Г. Габричевскому от 26 дек. 1926 // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 21). Сам Волошин чувствовал ее значительность и писал 16 мая 1912 К.В. Кандаурову: «Мне кажется, что статья удалась. Она обстоятельная, длинная и обработанная» (РГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41). Кандауров, высказав в ответ свое полное одобрение статье, присовокупил: «Меня многие просили

тебе передать свое удовольствие, прочтя эту статью» (письмо к Волошину от 24 сент. 1912 // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 615). Поэтесса А.К. Герцык, также тесно связанная с Крымом, писала Волошину 3 окт. 1912: «Ваша статья о Богаевском была очень важна и нужна мне, открыла мне тайну обо мне самой» (*Сёстры Герцык.* Письма / Сост. и коммент. Т.Н. Жуковской. СПб.; М.: Инапресс, 2002. С. 152). Несомненно, что статья эта была очень важна и для самого Богаевского, который впоследствии (нояб. 1926) писал Волошину, что в понимании киммерийской земли «так многим обязан» ему.

В дальнейшем Волошин еще дважды обращался к анализу творчества Богаевского: в статье для каталога его выставки в Казани (вышел в 1927), и в статье для каталога их совместной выставки в Москве, – предполагавшейся тогда же, но не осуществившейся. «Для меня тема “Киммерия” и тема “Богаевский” – темы, сопровождающие меня уже в течение 25 лет», – писал он А.Г. Габричевскому (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 21). Критик-друг, внимательно следивший за развитием творчества Богаевского, помогавший в его, как правило, мучительных поисках, подбадривавший в периоды депрессий, Волошин, с его тонким чутьем, профессиональным знанием живописи и неиссякаемым жизнелюбием, был решительно необходим мнительному, постоянно неуверенному в себе художнику. Волошин буквально спас многие произведения Богаевского, который в неутолимой требовательности к себе нередко обрекал на уничтожение свои рисунки и полотна. Наконец, Волошин неоднократно поддерживал своего друга материально, – в трудные годы после Гражданской войны устраивая его на преподавательскую работу, хлопоча о снабжении его академическим пайком, добывая рисовальную бумагу и краски. Сам Богаевский, глубоко уважавший и любивший Волошина как «большого художника и редкого человека», писал ему в мае 1925: «Большое счастье для меня, что судьба нас столкнула друг с другом и я теперь не один» (Там же, ед. хр. 267).

Волошин, в свою очередь, был многим обязан Богаевскому, особенно в своей живописи. Недаром современники считали, что поэт и художник дополняют друг друга, а сам Волошин в 1922 писал об их с Богаевским взаимном творчестве «в воссоздании киммерийского пейзажа». В статье «Константин Богаевский» Волошину удалось дать ряд основополагающих формулировок для оценки творчества художника; многие его мысли (о связи Богаевского с Феодосией, о влиянии на него К. Лоррена и Н. Пуссена, об изображении им Земли) почти все писавшие впоследствии о Богаевском вынуждены были повторять или прямо цитировать.

[1] *...Vulnerant omnes, ultima necat.* – Надпись на циферблатах старинных башенных часов, обычная для Средневековья.

[2] *Оле-Лук-Ойе* (Оле-Лукойе) – герой одноименной сказки Ханса Кристиана Андерсена, добрый гном-сказочник.

[3] *Киммерии печальная область* – В переводе В.А. Жуковского: «Киммериян печальная область» («Одиссея», XI, 14).

[4] *Филологически имя Крым ∾ производят от татарского Кермен (крепость).* – В настоящее время это название производят из тюрксого Kyrym – «ров, вал» (*Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1967. Т. 2. С. 389).

[5] *«узкие побережья ∾ бесплодными нивами».* – Текст восходит к «Одиссее» (X, 509–510). Ср. перевод В.А. Жуковского.

.. достигнешь
Низкого брега, где дико растет Персефонин широкий
Лес из ракит, свой теряющих плод, и из тополей черных...

[6] *Босфор Киммерийский* – древнегреческое название Керченского пролива.

[7] *Флегрейские поля* – древнее название равнины римской Кампаньи по берегу Тирренского моря от Кум до Капуи.

[8] *Кенегез* – село в степной части восточного Крыма, ныне Красногорка.

[9] *Иосафатова долина* – место близ Иерусалима, упоминаемое в Библии (Иоиль, III, 2), где будет происходить при конце мира Страшный суд.

[10] *Карадаг* – вулканический массив близ Коктебеля.

[11] *...шестикрылье Херубу...* – Херубу – херувим; подразумевается причудливая форма скал Карадага. Ср. в стихотворении Волошина «Карадаг»: «И бред распятых шестикрылий // Окаменелых Керубу» (Т. 1 наст. изд. С. 169).

[12] *Шах-Мамай* – имение Н. Лампси, внука Айвазовского, под Старым Крымом.

[13] *«Gartenlaube»* – немецкая газета («Беседка»).

[14] *«Остров мертвых»* – картина Арнольда Бёклина (1880 и 1883).

[15] *...из генуэзских стен феодосийского Карантина...* – Феодосийский Карантин (основанный в конце XVIII в.) находился в стенах средневековой генуэзской крепости.

[16] *Чуфут-Кале* – средневековый «пещерный город» под Бахчисараем.

[17] *«Танцы Смерти»* – широко распространенные в Средние века аллегорические изображения, символизирующие тщету человеческой жизни.

[18] *Патмос* – один из Спорадских островов (в Эгейском море), где, согласно Новому Завету, апостол Иоанн, исполненный пророческим духом, имел видение, воплощенное в «Апокалипсисе» («Откровение святого Иоанна Богослова»).

В.П. Купченко

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

КНИГА ТРЕТЬЯ
Театр и сновидение

Театр как сновидение

Впервые – Маски. 1912/1913. № 5. С. 1–9. Под заглавием «Театр и сновидение». Печатается по тексту этого издания. Заглавие изменено в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 3).

В статье наиболее последовательно и развернуто изложены основные взгляды Волошина на современный театр, которые оставались почти неизменными на протяжении двух десятилетий. Начав свою деятельность как театральный критик в 1904, Волошин активно участвовал в полемике сначала вокруг «театра будущего», а затем вокруг «кризиса театра», в которую были вовлечены многие видные деятели художественной культуры того времени. В его статьях и выступлениях отразились и режиссерские новации К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, Ф.Ф. Коммиссаржевского, и теории сторонников нового театра – Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, Г. Чулкова, и опыт западноевропейской сцены. В этом смысле данная статья подводит некоторые итоги театрально-критической практики Волошина, в центре которой всегда лежала идея «сновидческого» восприятия сценического действия.

Мысль о том, что «логика сна тождественна с логикой сцены», первоначально высказанная критиком в статье: «Лики творчества. 1. Театр – сонное видение. 2. “Сестра Беатриса” в постановке театра В.Ф. Коммиссаржевской» (Русь. 1906. № 71, 9 дек.), сразу же вызвала весьма оживленные, порой издевательские отклики критики. «Вот к чему должна вести революция в театре. Там надо спать. <...> Следует удалить со сцены разнообразие обстановки, талантов, здравого смысла. Чем глупее пьеса, тем лучше, чем механичнее ее исполнение, тем легче заснуть», – писал фельетонист газеты «Новое Время» (1906. № 11044, 10 дек.). Искажая смысл призыва Волошина: «В театре надо уметь внимательно спать», – рецензент «Обозрения театров» иронически замечает: «Отныне будут говорить: “Страдаю бессонницей... Ничего не помогает... Придется взять абонемент в театр В.Ф. Коммиссаржевской”» (1906. № 29, 11 дек. С. 8).

Основные положения ранних театральных статей Волошина не разделяли и некоторые теоретики символизма. Так, именно к Волошину обращена полемическая запись В.Я. Брюсова в материалах к лекции «Театр будущего» (1907): «Менее всего должно театральное представление превращаться, как того требуют некоторые, в слепое видение. Зрительный зал должен быть наполнен не толпой грезящих сомнамбул, но аудиторией напряженно-внимательных слушателей» (Литературное наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85. Валерий Брюсов. С. 177). Хотя взгляды Волошина обнаруживают ряд точек соприкосновения с концепцией Вяч. Иванова (для обоих театр есть «диониси-

ческое очищение», а зритель – бессознательный соучастник действа), но идея театра как мистерии у последнего противоречила созерцательно-бездейственному характеру волошинской модели театра. Иванов считал неприемлемым «теоретическое допущение, будто <...> толпа <...> созерцающих событие должна быть загипнотизирована созерцанием», и выступал против «подавления живых сил присутствующего множества» (*Иванов Вяч.* Экскурс: «О кризисе театра» // *Иванов Вяч.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916. С. 282; впервые – Аполлон. 1909. № 1).

С другой стороны, некоторые деятели символистского и околосимволистского круга приняли основной волошинский тезис. «Почему бы драме не быть ритмическим сновидением <...>», – писал Ф. Сологуб в статье «Театр одной воли» (см.: Театр: Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. С. 194). В.Э. Мейерхольд, благожелательно цитировавший упомянутую статью Волошина из «Руси» в примечаниях к списку своих режиссерских работ (см.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 247–248), использовал принцип театра – сонного видения в своем спектакле «Жизнь Человека». «В глубине замысла: все, как во сне <...>», – писал он Л.Н. Андрееву во время работы над постановкой (*Мейерхольд В.Э.* Переписка. М.: Искусство, 1976. С. 83).

В дальнейшем тот же комплекс идей, который лег в основу театральных статей Волошина, опубликованных в газете «Русь», – спектакль «снится» зрителю, а его элементы суть символы или знаки, которые подчиняются логике грез, но не реальности; сценическая иллюзия аналогична по своей природе детской игре и мифотворчеству и т. д., – был использован критиком, помимо данной работы, в статье «Мысли о театре» (Аполлон. 1910. № 5. С. 32–40), в докладе на собрании театрально-литературного кружка барона Н.В. Дризена (см. об этом: Новая Русь. 1909. № 344, 15 дек. С. 5), в лекции о театре 1921 (см. отклик в газете «Красный Крым» – 1921, 24 февр. С. 2) и в других выступлениях.

Среди основных источников театральной концепции Волошина следует прежде всего упомянуть книгу Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», повлиявшую в той или иной степени на эстетические взгляды поздних символистов, и ряд работ Вяч. Иванова – как его исследования в области античной мифологии (в особенности «Эллинская религия страдающего бога» – Новый Путь. 1904. № 1–3, 5, 8–9), так и статьи о современном театре. Возможно также, что основная мысль и название данной статьи восходят к эссе австрийского символиста Гуго фон Гофмансталя «Сцена как сновидение» (*Hofmannsthal Hugo von.* Die Bühne als Traumbild // Das Theater: Illustrierte Halbmonatsschrift red. von Ch. Morgenstern. Berlin, 1903. Oct., H. 1. S. 4–9; перевод в журн. «Маски»: 1912/1913. № 6).

Кроме того, в настоящей статье Волошин впервые делает попытку научно обосновать свою излюбленную аналогию, обращаясь к новейшим психологическим исследованиям сновидения, которые в начале 1910-х приобрели широкую популярность.

[1] *Когда в «Происхождении трагедии» мы читаем ∾ на мир дионисийского безумия...* – Характерная для символистской критики модификация идей и образов из первого философского сочинения Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Согласно концепции Ф. Ницше, в греческой трагедии переплетаются два начала: «дионисическое» и «аполлоновское», последнее сравнивается с покрывалом, «скрывающим дионисический мир» (*Ницше Ф.* Полн. собр. соч. М.: Моск. кн-во, 1912. Т. 1. С. 92, 147 и др.). Ср., например, статью Вяч. Иванова «О существе трагедии» (*Иванов Вяч.* Борозды и межи. С. 253–254).

[2] *Научная теория Рене Кентона ∾ химическим составом.* – Имеются в виду исследования французского биолога Рене Кентона (René Quinton), изучавшего связь между химическим составом морских организмов и водной средой. См., например, его труды: «L'eau de mer milieu organique, constance du milieu marin originel, comme milieu vital de cellules à travers la série animales» (Paris, 1904); «Communication osmotique chez le poisson sélacien marin entre le milieu vital et le milieu extérieure...» (Paris, 1905) и др.

[3] *«Засыпая, ∾ в состоянии».* – Вольный перевод первого абзаца книги английского психолога Гавелока Эллиса (Havelock Ellis) «Мир сновидений» («The World of Dreams»), которая была опубликована одновременно в Германии и в Англии (1911).

[4] *Ночная природа сна ∾ психолог Анри Диркс.* – Волошин пересказывает здесь цитату из медицинского журнала «Lancet», приведенную в упомянутой выше монографии Эллиса (*Ellis Havelock.* Die Welt der Träume. Würzburg: Curt Kabitzsch, 1911. S. 2).

[5] *Сновидения развертываются ∾ по законам иной логики.* – Ср. в статье «Лики творчества. I. Театр – сонное видение...»: «Для сна есть особая логика, совершенно отличная от логики нашего дневного сознания, но тем не менее вполне строгая и согласная с какими-то основными, но малоизвестными нам свойствами нашего мозга».

[6] *Сказки и мифы были в точном смысле сновидением пробуждающегося человечества.* – Идея созвучна трудам З. Фрейда и его последователей. См., например, аналогию между детской фантазией, мифом и сновидением в книге К. Абрагама «Сон и миф. Очерк народной психологии» (рус. пер.: М.: Совр. проблемы, 1912. С. 56–57).

[7] *Утверждение Лукреция, что боги впервые явились людям в формах сонного видения...* – См.: Лукреций Кар. О природе вещей, гл. 5, ст. 1170–1176, 1181–1182. Ср. в «Рождении трагедии» Ф. Ницше: «В сновидениях впервые предстали, по мнению Лукреция, думам людей чудные образы богов...» (Полн. собр. соч. Т. 1. С. 40).

[8] *Ницше называет человека обезьяной, которая сошла с ума...* – См. т. 3 наст. изд. С. 505.

[9] *...систематическое безумие, о котором упоминается в «Гамлете».* – Парафраз реплики Полония (акт II, сц. 2, ст. 211).

[10] *Тацит свидетельствует ∾ после убийства Агриппины.* – О сновидении Нерона в «Анналах» Тацита упоминаний нет.

[11] *...«роговые ворота» сновидения...* – Античный символ, значение которого раскрывается в «Одиссее» Гомера:

Создано двое ворот для вступления снам бестелесным
В мир наш. одни роговые, другие из кости слоновой,
Сны, проходящие к нам воротами из кости слоновой,
Лживы, несбыточны, верить никто из людей им не должен,
Те же, которые в мир роговыми воротами входят,
Верны; сбываются все приносимые ими виденья.

(Песнь XIX, ст. 562–567, пер. *В.А. Жуковского*)

[12] *...в книге Кеннет Греем «Золотой возраст»...* – *Grahame Kenneth.* The Golden Age. London: John Lane, 1895 (рус. пер.: *Грээм Кеннет.* Золотой возраст. СПб., 1898).

[13] *...рассказах Аделаиды Герцык...* – См. статью «Откровения детских игр» и примечания к ней (т. 6 наст. изд.).

[14] *Марсель Швоб ∾ в его переводе...* – Имена автора и переводчика пьесы указаны неверно. Речь здесь идет о трагедии другого английского драматурга-елизаветинца Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать» («Tis Pity she's a Whore»), которая была переведена на французский язык Морисом Метерлинком и поставлена в парижском театре «Эвр» (1894) режиссером Люнье-По под названием «Аннабелла». М. Швоб рекомендовал пьесу к постановке и выступал с лекцией о ней перед началом спектаклей. (См. об этом: *Robichez Jacques.* Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de «L'Œuvre». Paris, 1957. P. 298); текст лекции, озаглавленной «Аннабелла и Джиованни», опубликован в журнале «Mercure de France» (1894. № 12).

[15] *Почему настоящее сердце ∾ только с их знаками.* – Ср. в статье «Лики творчества. I. Театр – сонное видение»: «Вещь на сцене и вещь в жизни – не одно и то же. Реальный предмет обыденной жизни, перенесенный на сцену, становится нереальным. Настоящее окровавленное сердце, вынесенное на сцену, не дает никакой идеи действительности. Между тем как символическое сердце, вырезанное из красной фланели, дает весь трепет реальности. В жизни одни реальности, на сцене – другие. На сцене реальны не вещи, а идеи вещей» (Русь. 1906. № 71, 9 дек.).

[16] *«Все преходящее – только знак».* – Начальные слова Мистического хора, заключающего вторую часть «Фауста» Гёте.

[17] *Те упрощенные декорации, которые нам приходилось видеть...* – По-видимому, речь идет в первую очередь о работах В.Э. Мейерхольда, отношение к которым у Волошина с годами стало более критическим. Ср. в статье «Театр – сонное видение»: «...то, что называется реальной постановкой, своими деталями и подробностями мешает свободному течению сна, и мысль Мейерхольда удалить из обстановки сцены все ненужное и оставить только те предметы, которые имеют непосредственное <...> отношение к действию, представляется глубоко правильной в своем существе <...>».

[18] *«Grand Guignol»* – парижский театр «Гранд Гиньоль», прославившийся своими «спектаклями ужасов». См. с. 555–557 наст. тома.

[19] *Во время постановки «Фауста»...* – Спектакль по первой части трагедии Гёте «Фауст» был поставлен Ф.Ф. Коммиссаржевским в московском театре Незлобина (1912). О постановке см.: *Сахновский Вас.* «Фауст» в постановке Коммиссаржевского // Маски. 1912 / 1913. № 1. С. 29–40; *Коммиссаржевский Федор.* Театральные прелюдии. М.: Типолит. А.П. Коркин, А.В. Бейдеман и Ко, 1916. С. 41–63 и др.

[20] *Существуют игрушки очень удобные для игры...* – Дальнейшие рассуждения о детских игрушках восходят к статьям художников «Мира Искусства», а также к работе В. Малахиевой-Мирович «Воспитательное значение игрушки» (в кн.: Игрушка: Ее история и значение. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1912). О связях игрушек с культовыми изображениями см. в том же сборнике статью В. Харузина «Игрушки у малокультурных народов».

[21] *«В твоем ничто надеюсь всё найти я».* – Цитата из первого акта второй части «Фауста» Гёте: «In deinem Nichts hoff ich das All zu finden».

[22] *Упрощенные декорации «Карамазовых»...* – Инсценировка «Братьев Карамазовых» в Московском Художественном театре была поставлена В.И. Немировичем-Данченко (1910). О декорациях к спектаклю (худ. В.А. Симов) см.: *Немирович-Данченко Вл.И.* Театральное наследие. М.: Искусство, 1954. Т. 2. С. 292, 299; *Эфрос Николай.* Московский Художественный Театр 1898–1923. М.; Пг.: Гос. изд-во, 1924. С. 169 и др. См. статью «"Братья Карамазовы" в постановке Московского Художественного театра» и примечания к ней (с. 208–220 наст. тома).

[23] *...и «Идиота»...* – Речь идет о спектакле по роману Ф.М. Достоевского, поставленном Ф.Ф. Коммиссаржевским в московском театре Незлобина (1913). О декорациях см. подробную рецензию Вас. Сахновского (Маски. 1912/1913. № 3).

[24] *...креговские ширмы в «Гамлете»...* – См. статью «"Гамлет" на сцене Художественного театра» (ЛТ-88. С. 385–388, 711–713).

[25] *...игрушки Бартрама...* – Известные в то время игрушки по рисункам художника и теоретика детской деревянной игрушки Н.Д. Бартрама, которые воспроизводились в народной артели «Богородский резчик» и в опытных детских учебных мастерских. Выставки игрушек Бартрама (1909, 1911) получили высокую оценку в таких журналах, как «Русская Мысль», «Аполлон» и др.

[26] *Законы сценической иллюзии надо искать в логике детских игр.* – Существует определенная связь между этой идеей Волошина и статьями театрального критика В. Сладкопевцева «Театр как игра» (см.: Театр и искусство. 1912. № 40. С. 759–763; № 41. С. 783–786), а также начальными главами книги Ф.Ф. Коммиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» (Пг., 1916).

[27] *«Мысли и чувства», говорит поэт Кольридж, ∾ иллюзии».* – Критик цитирует с неотмеченными купюрами письмо С. Кольриджа к Дэниэлю Стюарту 13 мая 1816 (см.: *Coleridge S.* Collected Letters. Oxford: Oxford University Press, 1959. Vol. 4. P. 641–642). Этот фрагмент письма приведен в приложении к английскому изданию вышеупомянутой книги Г. Эллиса.

К.А. Кумпан, А.А. Долинин

Разговор о театре

Впервые – Русь. 1907. № 33, 2 февр. Под названием «Лики творчества. V. О театре. (Разговор после представления «Бранда» в Московском Художественном театре)». Печатается по тексту этого издания. Заглавие исправлено в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 8).

Статья явилась откликом на постановку драматической поэмы Г. Ибсена «Бранд» на сцене Московского Художественного театра (режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский), премьера которой состоялась 20 дек. 1906 и была встречена московской критикой «довольно сурово» (см.: Московский Художественный театр: Исторический очерк его жизни и деятельности. М.: Тип. Т-ва А.И. Мамонтова, 1914. Т. 2. 1905–1913. С. 39).

Выдвинутая на первый план декорационно-живописная сторона спектакля (художник В.А. Симов для подготовки эскизов с натуры был специально командирован в Норвегию) вызвала возражения не только у сторонников нового театра. «Декоративные горы, хотя и чудеснейшие, изумительные горы, заслоняют своими великолепными хребтами душу героев, идею пьесы», – писал в рецензии на спектакль С. Яблоновский (Театр и Искусство. 1907. № 18, 6 мая. С. 304). Особенно резко критики отозвались о декорациях второго акта пьесы: «Что же делает из этой сцены театр. Прежде всего его увлекает не интерес драмы, а желание показать, как натурально может он устроить на сцене бурю. Сцена загромождается настоящими лодками с парусами и снастями, эти лодки раскачиваются, чтобы показать волнение. <...> На лодках развешивают белье и сильным вентилятором изо всех сил его раздувают, чтобы создать иллюзию ветра, а вдали передвигают холст с нарисованными пенистыми волнами, чтобы показать, как бушует фьорд. <...> Нужно только дать впечатление бури на фоне картины, – пишет далее Сергей Глаголь, – а вовсе не показать, до каких хитростей может дойти театр и какие чудеса может настроить на сцене машинист» (Московский еженедельник. 1907. № 1, 6 янв. С. 49). Декорации и постановка «Бранда» получили отрицательную оценку и на страницах символистской периодики (Золотое Руно. 1907. № 1. С. 77–78).

Еще более единодушно критика осудила сценическую редакцию пьесы «за пропуск такой важной сцены, как сцена побивания

Бранда камнями» (Московский Художественный театр: Исторический очерк его жизни и деятельности. Т. 2. С. 39). «Правда, – пишет тот же С. Яблоновский, – пьеса чрезвычайно длинна и сыграть ее всю нет возможности, но думается, что можно было бы сделать еще купюры к тем, которые сделаны, а эту сцену непременно сохранить» (Театр и Искусство. 1907. № 1. С. 15). «Необъяснимую купюру этой наиболее замечательной сцены» отмечает как «главную погрешность» постановки и знаменитый театральный критик А.Р. Кугель (Театр и Искусство. 1907. № 18. С. 304). В связи с волошинской статьей небезынтересно отметить рецензию на постановку «Бранда» Н.И. Петровской, которая, критикуя пропуск этой «существеннейшей картины» пятого действия, утверждает, что «люди, не читавшие "Бранда", может быть, и не поймут, в чем дело, но непременно почувствуют какой-то странный и внешний и внутренний провал» (Перевал. 1907. № 3. С. 51).

Используя удобную для этой цели форму диалога, Волошин отвечает на многие критические замечания в адрес театра и дает позитивную оценку спектакля, в котором он находит подтверждение и обоснование своих театральных принципов.

Стремлением обосновать свою оригинальную теорию и противопоставить ее концепциям идеологов «нового театра» во многом объясняются и полемические выпады Волошина против сценических новаций Мейерхольда, которые звучат несколько неожиданно после его восторженной рецензии на постановку «Сестры Беатрисы» в театре В.Ф. Коммиссаржевской (с. 231– 236 наст. тома). Впрочем, этот панегирический отклик Волошин в письме к В.Я. Брюсову (9 или 10 дек. 1906) также оправдывает «тактическими соображениями – в защиту принципа», предлагая подготовить для «Весов» статью о театре Мейерхольда – «сериозный и строгий разбор, опирающийся на те же принципы <...>» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 367). На страницах «Весов» где реформа Мейерхольда находила серьезную поддержку (см., например, статью М. Кузмина в № 5 (1907), этот «разбор» не появился. Рассуждения критика об упрощенных декорациях и преобразовании сценического пространства в настоящей статье, вероятно, восходят к этому нереализованному замыслу.

[1] *...Николай Чудотворец заушил скептика Ария на Никейском соборе?* – Имеется в виду эпизод из жития св. Николая Мирликийского, который во время диспута на Никейском вселенском соборе (325 г.) выступил против ересей Ария, отрицавшего «равночестность и соприсущность» Христа Богу-отцу, и, «одушевленный, подобно пророку Илие, ревностью по Боге <...> посрамил сего еретика <...> не только словом, но и делом, ударив в ланиту» (Минеи Четьи на русском языке. Жития святых, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. М.: Синодальная тип. 1903. Кн. 4. С. 188).

[2] *Эристика* – искусство спора.

[3] *Пропущен такой значительный символический момент, когда он бросает ключи от церкви в ручей.* – Речь идет об эпизоде пятого акта «Бранда», где герой отказывается допустить толпу прихожан в построенный им новый храм. Волошин ошибается, считая этот эпизод пропущенным; критики (например, Нина Петровская) отмечали его неудачное живописное оформление (Перевал. 1907. № 3. С. 51).

[4] *Всё или ничего.* – Девиз Бранда, использованный критиками спектакля; см., например, «Театральные заметки» А. Кугеля (Театр и Искусство. 1907. № 18. С. 304).

[5] *...мы можем уничтожить рампу и кулисы...* – Идея уничтожения рампы, высказанная «вторым голосом» в диалоге и оспариваемая автором, перекликается с призывами Вяч. Иванова в статье «Предчувствия и предвестия», которая была впервые опубликована в журнале «Золотое Руно» (1906. № 5/6; см.: *Иванов Вяч.* По звездам. С. 206–207).

[6] *...я рассматриваю театр как сонное видение...* – Волошин отсылает к своей статье «Лики творчества. Театр – сонное видение» (Русь. 1906. № 71, 9 дек.).

[7] *...с идеей Федора Сологуба ∾ при постановке «Балаганчика» Блока ∾ как заклинания...* – По-видимому, здесь имеется в виду идея Ф. Сологуба о «театре одной воли», согласно которой театральное зрелище должно строиться следующим образом: «...автор или заменяющий его чтец <...> сидит около сцены, где-нибудь в стороне. Перед ним стол, на столе – пьеса, которая сейчас будет представлена. Чтец начинает по порядку, с начала <...> И по мере того как чтец около сцены читает, раздвигается занавес, на сцене открывается и освещается указанная автором обстановка, выходят на сцену актеры и делают то, что подсказывается прочитанными ремарками автора <...>» (*Сологуб Ф.* Театр одной воли // Театр: Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. С. 186–187). «Балаганчик» был поставлен В.Э. Мейерхольдом в театре В.Ф. Коммиссаржевской (премьера – 30 дек. 1906).

[8] *...постановки гамсуновской «Драмы жизни» в Художественном театре...* – Постановка была осуществлена К.С. Станиславским (премьера – 8 февр. 1907) и знаменовала собой отход театра от натурализма и его сближение с символистской поэтикой. См. об этом: *Строева М.Н.* Московский Художественный театр // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). М.: Наука, 1977. Кн. 3. С. 26–27.

К.А. Кумпан, А.А. Долинин

Русская трагедия возникнет из Достоевского

Впервые – Русская Молва. 1913. № 93, 15 марта. С. 3. Печатается по тексту этого издания.

Вопрос о возможности переложения произведений Достоевского для театра возник в конце XIX в., когда одна за другой стали появляться инсценировки его романов (среди наиболее известных – две постановки «Идиота» (1899) в Александринском и Малом театрах). Перечень драматических произведений, сюжеты которых заимствованы из романов Достоевского, и отчетов о представлении этих произведений на сцене см. в кн.: Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф.М. Достоевского. 1846–1903 / Сост. А. Достоевская. СПб., 1906. С. 306–311. См. также: *Гладцына А.П., Домарева Н.А., Тишкевич М.О.* Переделки произведений Ф.М. Достоевского для театра // Достоевский: Однодневная газета Рус. Библиолог. о-ва, Пг., 1921, 30 окт. (12 нояб.). С. 28–29; *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский и театр. 1846–1977. Библиогр. указатель. Л., 1980.

Попытки переложения произведений Достоевского для театра зачастую вызывали сомнения в приемлемости романов Достоевского для условий сцены и условий драматического рода вообще. Так, Осип Дымов в обстоятельной статье «Драматические элементы в романах Достоевского» (Театр и Искусство. 1900. № 6. С. 118–120; № 7. С. 138–139; № 8. С. 159–160) доказывал, что сложный, смятенный мир героев Достоевского невозможно без потерь передать языком драмы: «Как выразить на сцене это вечное колебание мысли, это страстное искание истины, эту *относительную* искренность, этот самоанализ, копающий все глубже и глубже и чающий найти основу основ? <...> Драма (сцена) по существу своему требует ясности, определенности, законченности; зрителю наряду с определенными мотивами к тому или другому поступку надо ясных, прямых, “открытых” слов» (С. 139). Скептическая точка зрения по этому вопросу особенно усиленно отстаивалась в связи с постановкой «Братьев Карамазовых» в Московском Художественном театре (см. с. 730–733 наст. тома). Сторонники же спектакля подчеркивали сценичность произведений Достоевского: «Прежде всего Достоевский по самому свойству своего дарования – писатель *почти* драматический. Он весь в диалогах, напряженная энергия которых как будто приспособлена к сценическому воспроизведению» (*Кранихфельд Вл.* Преодоление Достоевского // Современный Мир. 1911. № 5. С. 322). Постановщик «Братьев Карамазовых» Вл.И. Немирович-Данченко исходил из убеждения, что Достоевский «писал как романист, но чувствовал, как драматург», что у него «сценические образы, сценические слова» (цит. по кн.: *Виленкин В.Я.* Вл.И. Немирович-Данченко: Очерк творчества. [Л.], 1941. С. 166).

10 мая 1908 г. Волошин выступал с чтением стихов на вечере писателей и художников в издательстве «Шиповник»; на этом же ве-

чере К.С. Станиславский сообщил, что Художественный театр собирается обратиться к творчеству Достоевского: «Я не знаю еще, как, но мы очень скоро поставим Достоевского. Без Достоевского нельзя. Мы, конечно, откажемся от переделок. Всего вероятнее, будет чтец, который будет выступать наряду с диалогами действующих лиц» (*Виноградская И.* Жизнь и творчество К.С. Станиславского: Летопись. М.: Всерос. театр. о-во, 1971. Т. 2. С. 121–122). Вскоре после этого, в июне 1908, Волошин встречался со Станиславским в Париже (см. письмо Станиславского к М.П. Лилиной: *Станиславский К.С.* Собр. соч. В 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 391–392). В отклике на постановку «Братьев Карамазовых» Московским Художественным театром Волошин впервые высказал свое убеждение в том, что «русская трагедия возникнет из Достоевского». См.: *Волошин Максимилиан.* Имел ли Художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых»? – Имел // Утро России. № 280, 22 окт.; т. 6 наст. изд.).

Позиция Волошина в этом вопросе имеет прямые аналогии с концепцией Вячеслава Иванова, изложенной в его статье «Достоевский и роман-трагедия» (впервые опубл.: Русская Мысль. 1911. № 5. Отд II. С. 46–61; № 6. Отд. II. С. 1–17). Считая, что роман Достоевского вместил в свои формы «чистую трагедию», называя Достоевского «русским Шекспиром», Иванов утверждает, что его «катастрофический» роман «отличается от трагедии только двумя признаками: во-первых, тем, что трагедия у Достоевского не развертывается перед нашими глазами в сценическом воплощении, а излагается в повествовании; во-вторых, тем, что вместо немногих простых линий одного действия мы имеем перед собою как бы трагедию потенцированную, внутренне осложненную и умноженную в пределах одного действия: как будто мы смотрим на трагедию в лупу и видим в ее молекулярном строении отпечатление и повторение того же трагического принципа, какому подчинен весь организм». Даже «недостаток манеры» Достоевского – «однообразие приемов» – кажется Иванову «как бы прямым перенесением условий сцены в эпическое повествование: искусственное сопоставление лиц и положений в одном месте и в одно время; преднамеренное сталкивание их; ведение диалога, менее свойственное действительности, нежели выгодное при освещении рампы; изображение психологического развития также сплошь катастрофическими толчками, порывистыми и исступленными доказательствами и разоблачениями, на людях, в самом действии, в условиях неправдоподобных, но сценически благодарных; округление отдельных сцен завершительными эффектами действия», и т. д. (*Иванов Вячеслав.* Борозды и межи. С. 21, 23).

Впоследствии Вас. Сахновский в статье «Достоевский и театр» рассмотрел проблему под иным углом зрения: от вопроса, в какой мере трагическое начало свойственно эпическим произведениям Достоевского, обратился к вопросу о их театральности (Культура театра. 1922. № 1/2. С. 4–8). Л.П. Гроссман в статье «Достоевский и театрализация романа» осветил точку зрения самого Достоевского

на задачи инсценировок его произведений (*Гроссман Леонид.* Борьба за стиль: Опыты по критике и поэтике. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 147–153).

[1] *...Карамазовы – наши Атриды ∾ русская «Федра» имеет свой прообраз в «Анне Карениной»...* – Ср. сходные рассуждения о Достоевском и Толстом как творцах русского трагического мифа в статьях Волошина «"Братья Карамазовы" в постановке Московского Художественного театра» (с. 209 наст. тома) и «Имел ли Художественный театр право инсценировать "Братьев Карамазовых"? – Имел» (т. 6 наст. изд.).

[2] *...сквозь призму и Гамлета, и Бранда, и Карено...* – Вероятно, имеются в виду роли В.И. Качалова в постановках Московского Художественного театра: Гамлет (постановка 1911; см.: ЛТ-88, С. 385–388), Бранд – в одноименной драматической поэме Ибсена (постановка 1906), Ивар Карено – в драме Кнута Гамсуна «У врат царства» (постановка 1909; см.: *Виленкин В.* Качалов. М.: Искусство, 1976. С. 52–78). Эти роли принадлежат к самым знаменитым в репертуаре Качалова.

[3] *...«Братья Карамазовы» в Художественном театре...* – См. статью «"Братья Карамазовы" в постановке Московского Художественного театра» (с. 208–220 наст. тома).

[4] *...«Идиот» у Незлобина...* – «Идиот» был поставлен московским театром К.Н. Незлобина в 1913 (инсценировка Ф.Ф. Коммиссаржевского, постановка Н.Н. Званцева; в главных ролях: Мышкин – Н.П. Асланов, Настасья Филипповна – Е.Т. Жихарева, Рогожин – А.П. Нелидов).

А.В. Лавров

«Братья Карамазовы» в постановке Московского Художественного театра

Впервые – Ежегодник Императорских Театров. 1910. Вып. 7. С. 153–165. Печатается по тексту этого издания.

Премьера «Братьев Карамазовых» состоялась 12 и 13 окт. 1910 (спектакль шел два вечера). Автор инсценировки – Вл.И. Немирович-Данченко, режиссеры – Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский, художник – В.А. Симов. Роли исполняли: Федор Павлович Карамазов – В.В. Лужский, Дмитрий Карамазов – Л.М. Леонидов, Иван Карамазов – В.И. Качалов, Алеша Карамазов – В.В. Готовцев, Смердяков – С.Н. Воронов, Грушенька – М.Н. Германова, Снегирев – И.М. Москвин, Катерина Ивановна – О.В. Гзовская, Lise – Л.М. Коренева, г-жа Хохлакова – Е.М. Раевская, Арина Петровна – Н.С. Бутова, пан Муссялович – А.И. Адашев, и др. Основным принципом инсценировки являлось соблюдение внутренней цельности каждой инсценируемой главы романа при любых необходимых сокраще-

ниях и сохранение в неприкосновенности текста Достоевского. О работе над постановкой «Братьев Карамазовых» и о перспективах, которые она открывала для театра, см. письмо Вл. И. Немировича-Данченко к К.С. Станиславскому (окт. 1910) (*Немирович-Данченко Вл.И.* Театральное наследие. М.: Искусство, 1954. Т. 2. Избр. письма. С. 296–306). Подробное изложение спектакля предпринято в издании: «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра / Текст Н. Шебуева; рис. Д. Мельникова. М., <1910>.

Вдова писателя А.Г. Достоевская направила труппе Художественного театра письмо, в котором приветствовала ее обращение к «Братьям Карамазовым»: «Мне всегда думалось, что задача объяснить публике Достоевского могла быть по плечу лишь Московскому Художественному театру. <...> Ваша блестящая постановка позволяет мне еще раз благодарить вас за эту вашу прекрасную мысль» (Речь. 1910. № 280, 12 окт.).

Постановка вызвала широкую амплитуду мнений – от самых восторженных до полного неприятия. При этом первая половина спектакля (первый вечер) расценивалась в целом ниже, чем вторая. Показателен отклик известного театрального критика С. Яблоновского, заключившего после первой части спектакля, что «художественники сильно ушиблись, не поняв коренного различия между эпическим и драматическим творчеством» (Русское Слово. 1910. № 236, 14 окт., а после второй части значительно смягчившего свои категорические выводы и назвавшего даже сцену в Мокром «великим торжеством сценического искусства вообще» (Там же. № 237, 15 окт.). Высокую оценку работе Художественного театра дали Вл. Кранихфельд (в большой статье «Преодоление Достоевского» // Современный Мир. 1911. № 5. С. 322–339), Л.Я. Гуревич («Через Чехова к Достоевскому // Речь. 1911. № 119, 3 мая), Я. Львов («...значение этого театрального эксперимента очень велико <...> теперь лед сломан – Достоевского можно играть на сцене» // Рампа и Жизнь. 1910. № 42, 17 окт. С. 686), М. Юрьев («Некоторые сценические итоги постановки “Братьев Карамазовых”» // Там же. № 42, 24 окт. С. 698–699; № 44, 31 окт. С. 715–717). С восторженной оценкой спектакля выступил А.Н. Бенуа в статье «Мистерия в русском театре», вышедшей в свет полтора года спустя после премьеры. Бенуа подчеркнул, что творческая победа театра в этой постановке настолько значительна, что разговоры о допустимости переложения романа в драматическое действие теряют здесь свой смысл (Речь. 1912. № 114, 27 апр.).

Многие критики видели в «Братьях Карамазовых» «не художественный, самодовлеющий спектакль, а очень интересный сценический эксперимент», опыт сценической иллюстрации: «...это иллюстрации к роману, всё время интересные и часто талантливые – не больше», – писал М. Юрьев (Рампа и Жизнь. 1910. № 42, 17 окт. С. 688); «...если допустимы иллюстрации к романам карандашом и

красками, то почему не возможны жестами и мимикой?» – ставил вопрос П. Перцов (Новое Время. 1910. № 12378, 6 дек.).

В большом количестве статей инсценировка «Братьев Карамазовых» расценивалась отрицательно; при этом критики, как правило, защищали классическое произведение Достоевского от посягательств Художественного театра, утверждали его неприкосновенность: «Художественный театр совершил двоякий грех. Он превратил кошмарнейшую симфонию Достоевского в какую-то отбивную котлету. <...> Он покусился на святыню театра. <...> Нет искусства в том маленьком и жалком зрелище, которое вы сколотили из великого Достоевского», – утверждал Эм. Бескин (Театр и Искусство. 1910. № 43, 24 окт. С. 802). Аналогичные отзывы дали А.Р. Кугель (Homo Novus) (Там же. С. 810–812), Н. Ежов (Новое Время. 1910. № 12434, 23 окт.) и другие рецензенты.

Первым откликом Волошина на эту постановку явилась газетная статья с демонстративным заглавием «Имел ли Художественный театр право инсценировать “Братьев Карамазовых”? – Имел» (Утро России. 1910. № 280, 22 окт.). «Постановка “Братьев Карамазовых” встречена была в печати с редким озлоблением, – писал в ней Волошин. – Произносились слова о кощунстве, вандальском преступлении, о глумлении над великим произведением». Возмущенный непониманием постановки и доводами, зачастую невежественными, в «защиту» Достоевского, Волошин утверждал, что обращение театра к творчеству писателя не только позволительно, но и насущно необходимо.

4 мая 1911 в редакции «Ежегодника Императорских Театров» состоялся доклад Вл.И. Немировича-Данченко «О постановке “Братьев Карамазовых” на сцене Московского Художественного театра», вызвавший споры. При этом Вячеслав Иванов приветствовал постановку как серьезный шаг к реформе театра и в своей аргументации фактически солидаризировался с Волошиным: «...рапсоды, рассказывавшие отдельные эпизоды эпоса, были провозвестники трагедии. Эпос Достоевского – роман-трагедия по преимуществу. Художественный театр взял на себя как бы роль рапсодов, и тем приуготовил путь к возрождению будущей трагедии». Д.С. Мережковский, напротив, доказывал, что «Достоевский по существу невозможен на сцене, особенно на сцене современной», а Д.В. Философов считал, что «театр натурализма, быта и настроений» (каковым, по его мнению, является Художественный театр) «просто не может вместить символизм Достоевского, писателя, лишенного всякого быта и всяких настроений» (*Философов Д.* Споры о задачах театра // Речь. 1911. № 123, 7 мая).

Подробнее о постановке «Братьев Карамазовых» см.: *Кадашев-Амфитеатров В.* «Братья Карамазовы» // Артисты Московского Художественного театра за рубежом. Прага: Наша речь, 1922. С. 57–62; *Виленкин В.Я.* Вл.И. Немирович-Данченко: Очерк творчества. С. 164–176; *Строева М.Н.* Московский Художественный театр //

Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917).

[1] ...*«de la chair vivante et de la pierre brute»*. – Имеется в виду строка «C'était de la chair vive avec du granit brute» из поэмы «La Vision d'où est sorti ce livre» (1857), открывающей книгу Виктора Гюго «Легенда веков» («La légende des siècles»).

[2] ...*чтеца, излагающего повествовательные части романа.* – В этой роли выступил актер Н.Н. Званцев. Чтец, сообщавший о событиях романа, оставшихся за пределами инсценировки, оказался одним из главных оснований для критических разногласий. Сторонники спектакля считали, как правило, введение чтеца целесообразным и даже необходимым (Современный Мир. 1911. № 5. С. 338: статья Вл. Кранихфельда), противники же видели в этом самую уязвимую сторону постановки, разрушающую основы театральности: «Вы, пророки из Камергерского переулка, уберите из него кафедру, уведите чтеца и зажгите старые огни рампы», – писал Эм. Бескин (Театр и Искусство. 1910. № 43, 24 окт. С. 802).

[3] *«Горькая судьбина» и «Власть тьмы»* – драмы А.Ф. Писемского (1859) и Л.Н. Толстого (1886).

[4] ...*доклад Сергея Городецкого* ∾ *на собрании у барона Дризена.* – Доклад С.М. Городецкого о театре состоялся на квартире у редактора «Ежегодника Императорских Театров» барона Н.В. Дризена (7 янв. 1910); Волошин выступал на нем оппонентом.

[5] ...*судьба Алеши должна была разрешиться в 1879–1880 годах.* – Характеризуя в предисловии «От автора» (1879) свой роман как первый из двух задуманных романов, посвященных «жизнеописанию» Алексея Федоровича Карамазова, Достоевский писал: «Главный роман второй – это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. 1976. Т. 14. С. 6; о предполагаемом содержании неосуществленного второго тома «Братьев Карамазовых» см.: Там же. Т. 15. С. 485–487).

[6] *«Исповедь горячего сердца»* – название глав 3–5 третьей книги «Братьев Карамазовых».

[7] *«...к своему прежнему, бесспорному».* – Цитата; см.: Там же. Т. 14. С. 357 (кн. 8, гл. 5).

[8] *«...не ты убил...».* – Цитата; см.: Там же. Т. 15. С. 40 (кн. 11, гл. 5).

[9] *Г. Качалов в роли Ивана...* – Анализ этой роли дан в ряде статей и монографий о Качалове: *Эфрос Н.* В.И. Качалов. Пб., 1919. С. 94–100; *Бескин Эм.* В.И. Качалов // Мастера МХАТ. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 193–199; *Дурылин С.Н.* Василий Иванович Качалов. М.; Л.: Искусство, 1944. С. 31–33, 37, 38; Василий Иванович Качалов: Сборник статей, воспоминаний, писем. М.: Искусство, 1954. С. 515–518, и др.

[10] *Диалог с чертом Художественный театр упростил, превратив его в монолог Ивана.* – Сходное мнение высказал Д.В. Философов в

специальной статье о постановке «Иван и черт» (Речь. 1911. № 107, 21 апреля). В подавляющем большинстве случаев сыгранная Качаловым сцена кошмара Ивана Карамазова расценивалась чрезвычайно высоко; Л.Я. Гуревич, в частности, определила ее как «великий образец сценического искусства» (Речь. 1911. № 119, 3 мая). См.: Критика о Качалове (1900–1915): Статьи и выдержки из статей / Собрала Б. В-ская. М., 1916. С. 147–158. Подробная зарисовка этой сцены и ее истолкование даны в статье: *Волькенштейн В.* Качалов – Иван Карамазов: Сцена кошмара // Москва театральная. М., 1960. С. 335–346.

[11] *«Вы главный убивец и есть, а я только Вашим приспешником был».* – Цитата; см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 15. С. 59 (кн. 11, гл. 8).

[12] *...читает «Святого отца нашего Исаака Сирина слово».* – Смердяков «добыл откуда-то список слов и проповедей “богоносного отца нашего Исаака Сирина”, читал его упорно и многолетно <...>» (Там же. Т. 14. С. 89) (кн. 3, гл. 1).

[13] *...«Я знал!.. он мне сказал»...* – Неточная цитата. См.: Там же. Т. 15. С. 85 (кн. 11, гл. 10).

[14] *Хорошо передал Дмитрия г. Леонидов.* – Роль Дмитрия Карамазова была единодушно признана удачей Л.М. Леонидова (в особенности сцена в Мокром) и считается одним из высших творческих достижений актера. См.: *Хмелев Н.П.* Актер и образ // Советский театр. 1936. № 6. С. 21; *Дурылин С.* Л.М. Леонидов // Мастера МХАТ. С. 216–221 («лучшее создание Леонидова»); *Марков П.А.* Театральные портреты. М.; Л., 1939. С. 131–133; *Гроссман Л.П.* Творческий путь Л.М. Леонидова // Ежегодник Московского Художественного театра за 1944 г. М., 1946. Т. 1. С. 366–368. Воспоминания самого актера о постановке «Братьев Карамазовых» и о работе над ролью Дмитрия см. в кн.: Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л.М. Леонидове. М.: Искусство, 1960. С. 122–127, 216–218.

[15]*...«в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался»...* – Слова Дмитрия Карамазова о Грушеньке (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 109) (кн. 3, гл. 5).

[16] *...Москвина в роли кап. Снегирева...* – Еще до премьеры спектакля, в письме к жене от 29 авг. 1910, Немирович-Данченко предрекал успех этой роли: «Блестеть яркостью и силой будет Москвин в Снегиреве» (*Фрейдкина Л.* Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко: Летопись жизни и творчества. <М.>: Всерос. театр. о-во, 1962. С. 263). Н.Е. Эфрос в своей рецензии на спектакль подчеркивал, что Москвин сыграл Снегирева «чудесно, с громадной и глубоко трогающей правдой. <...> В первый вечер эпизодическое, каким нельзя не считать сцен Снегирева, стало на первом месте» (Речь. 1910. № 284, 16 окт.). Впоследствии об этой роли неоднократно писали критики и театроведы, изучавшие творчество И.М. Москвина (*Марков П.А.* Театральные портреты. С. 100–103; *Соболев Ю.* И.М. Москвин // Мастера МХАТ. С. 136–138; *Дурылин С.* Иван Михайлович Москвин //

Театр: Сборник статей и материалов. М., 1945. С. 117–121; *Виленкин В.Я.* И.М. Москвин на сцене Московского Художественного театра. М.: Изд. музея Худож. Академич. Театра СССР, 1946. С. 132–152).

[17] *Алеша (Готовцев) был бесцветен ~ сведенный невольно до роли наперсника и вестника?* – Неудачу этой роли отмечали многие критики. «Алеша – г. Готовцев <...> не дал той великой силы, душевного света, проникновенности, которые делают его властным и создают из него любимого героя Достоевского», – писал С. Яблоновский (Русское Слово. 1910. № 237, 15 окт.); по словам В. Кранихфельда, он «оказался на сцене попросту манекеном» (Современный Мир. 1911. № 5. С. 338–339); «...первый любимец Достоевского совсем не в фаворе у Художественного театра, – отмечал Н. Эфрос; – свели его тут только к скучной и служебной роли. <...> Алеша – самое уязвимое место всех театральных “Карамазовых”» (Речь. 1910. № 284, 16 окт.) и т. д.

А.В. Лавров

«Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра

Впервые – Око. 1906. № 30, 7 окт. С. 3. Печатается по тексту этого издания.

Премьера «Горя от ума» Грибоедова состоялась в Московском Художественном театре 26 сент. 1906 г. (режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и К.С. Станиславский, художники В.А. Симов и Н.А. Колупаев). Роли исполняли: Чацкий – В.И. Качалов, Фамусов – К.С. Станиславский, Софья – М.Н. Германова, Молчалин – А.И. Адашев, Лиза – М.П. Лилина, Скалозуб – Л.М. Леонидов, Горичи – В.Ф. Грибунин и Н.Н. Литовцева, князь и княгиня Тугоуховские – А.Л. Вишневский и Е.М. Раевская, Хлёстова – М.А. Самарова, Загорецкий – И.М. Москвин, Репетилов – В.В. Лужский, Петрушка – А.Р. Артем.

«Старинная комедия Грибоедова оказалась самым сенсационным спектаклем в двух столицах за весь театральный сезон этого года», – писал в статье «Гастроли Московского Художественного театра» Ф.Д. Батюшков. Он же подчеркивал, что «пьеса явилась в новой оправе и сыграна согласно новейшим требованиям от театральной техники. И представление вызвало целый переполох в среде театральных критиков, обрушившихся на режиссеров и на артистов. <...> По отношению к Грибоедову москвичи стоят на правильной точке зрения, поставив себе задачей – не воспроизведение устаревшей формы комедии, а представить *вечного* Грибоедова, оживить перед нами эпоху, людей и быт» (Современный Мир. 1907. № 5. Отд. II. С. 60–61). «Преимущественная живучесть историко-бытового окружения, грибоедовской Москвы», утверждал Н.Е. Эфрос, была «самою сильною» стороной постановки: именно эта сторона спектакля,

«собственно реставрационная, была несомненной, и очень большой ценности, такой же привлекательности. Потому что это были отнюдь не мертвые коллекции, которым в театре цена слишком малая, но живое и трепетное в своей историчности, в своей бытовой характерности целое. Это воспринималось, как кусок жизни» (*Эфрос Николай.* «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра // *Немирович-Данченко Вл.Ив.* «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М.; Пб., 1923. С. 128, 130). Многие критики, однако, не приняли эту «историко-бытовую» трактовку комедии, порывавшую с традиционными представлениями о пьесе как по преимуществу «обличительной» сатире. Скептические и отрицательные отзывы о постановке дали Ю. Беляев (Новое Время. 1907, 25 апр.), А.С. Суворин (Там же. 1907, 29 апр.), А.Р. Кугель (Театр и Искусство. 1906. № 41, 8 окт. С. 633–635), Н. Россов (Там же. 1906. № 47, 19 нояб. С. 725–728; № 48, 26 нояб. С. 744–746) и др. В.Э. Мейерхольд в статье «Из писем о театре» (1908) отметил, что в этой постановке Художественного театра «задача художника стала задачей археолога» (*Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. С. 173).

«Горе от ума» явилось одной из самых популярных и прославленных постановок Художественного театра. Авторитетнейший специалист по Грибоедову Н.К. Пиксанов охарактеризовал ее как «самое блестящее и талантливое сценическое воссоздание “Горя от ума”» (*Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч. / Под ред. и с примеч. Н.К. Пиксанова. СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Имп. АН, 1913. Т. 2. С. 358). Историю постановки и режиссерскую концепцию спектакля подробно осветил Вл.И. Немирович-Данченко в статье «“Горе от ума” в Московском Художественном театре» (Вестник Европы. 1910. № 5. С. 375–392; № 6. С. 367–386; № 7. С. 332–349; вошла в кн.: *Немирович-Данченко Вл.Ив.* «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. М.; Пб., 1923). См. также: *Виленкин В.* «Горе от ума» в Художественном театре. 1906–1938 // А.С. Грибоедов. «Горе от ума». М., 1939. С. 5–16; *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973. С. 186–192.

Волошину принадлежит заметка и о другой постановке комедии Грибоедова – «Возобновление “Горе от ума” в Малом театре» (Русская Художественная Летопись. 1911. № 9, май. С. 145–147). См. т. 6 наст. изд.

[1] *...книгами Гонкуров, создавшими во Франции любовь к XVIII веку...* – Имеется в виду серия трудов Эдмона и Жюля де Гонкур, посвященных истории французского общества и искусства XVIII в.: «История французского общества времен Революции» (1854), «История французского общества времен Директории» (1855), «Интимные портреты XVIII века» (1857–1858), «Софи Арну» (1857), «История Марии-Антуанетты» (1858), «Любовницы Людовика XV»

(1860), «Женщина в XVIII веке» (1862), серия «Искусство XVIII века» (1859–1870) и др.

[2] *...дягилевская выставка исторических портретов...* – Организованная С.П. Дягилевым ретроспективная «историко-художественная выставка русских портретов» XVIII и первой половины XIX в. была открыта в Петербурге в Таврическом дворце (март 1905). На ней было представлено свыше 6000 произведений, собранных со всех концов России. Выставка стала значительным явлением художественной жизни того времени. И.Э. Грабарь рассматривал ее как «событие всемирно-исторического значения», с которого «начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX века» (*Грабарь И.* Моя жизнь: Автомонография. М.; Л.: Искусство, 1937. С. 156).

[3] *Щукинский музей русской старины* – коллекция Петра Ивановича Щукина (1853–1912), известного московского собирателя предметов старины.

[4] *«Словечка в простоте не скажут – всё с ужимкой»* – слова Фамусова («Горе от ума», д. II, явл. 5).

[5] *Парадные цугом кареты ∾ статс-дамы былого двора.* – Строки из поэмы Н.А. Некрасова «Русские женщины. 2. Княгиня М.Н. Волконская» (1872) (гл. 4, ст. 700–705).

[6] *...«собрать все книги да и сжечь»...* – Неточная цитата из «Горя от ума» (д. III, явл. 21; слова Фамусова).

[7] *Стародум* – герой-резонер комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» (1781).

[8] *Роберт Ленц...* – Волошин имеет в виду Якоба Михаэля Рейнхольда Ленца, поэта и драматурга, одного из теоретиков движения «Бури и натиска».

[9] *...философа в осьмнадцать лет...* – Характеристика Онегина («Евгений Онегин», гл. 1, XXIII).

[10] *...«не человек – змея».* – Слова Софьи о Чацком («Горе от ума», д. I, явл. 8).

А.В. Лавров

«Сестра Беатриса» в постановке театра В.Ф. Коммиссаржевской

Впервые – Русь. 1906. № 71, 9 дек. Печатается по тексту этого издания.

В первой публикации – в цикле «Лики творчества» как 2-я часть статьи (1-я часть – «Театр – сонное видение». См. т. 6 наст. изд.).

Премьера пьесы Мориса Метерлинка «Сестра Беатриса. Чудо в трех действиях» (1900) в переводе М.П. Сомова состоялась в театре В.Ф. Коммиссаржевской 22 нояб. 1906 г. (постановка В.Э. Мейерхольда, музыка А.К. Лядова, художник С.Ю. Судейкин, в главной роли – В.Ф. Коммиссаржевская, в других ролях: мать игуменья –

Н.Н. Волохова, сестра Эглантина – Е.В. Филиппова, сестра Клементина – О.А. Глебова, сестра Фелисита – М.А. Сарнецкая, сестра Бальбина – В.В. Иванова, сестра Регина – В.Г. Иолшина).

В.Э. Мейерхольд в «Примечаниях к списку режиссерских работ», помещенных в его книге «О театре» (1913), так характеризует эту постановку: «"Сестра Беатриса" была поставлена в манере, в которой написаны картины прерафаэлитов и художников раннего Возрождения. Но было бы ошибкой думать, что постановка имела в виду повторить колорит и положения кого-нибудь из художников этой эпохи. <...> В "Беатрисе" был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах. <...> Ритм строился из строго выработанной длительности пауз, определявшейся отчетливой чеканкой жестов. Примитивный трагизм прежде всего очищался от романтического пафоса. Напевная речь и медлительные движения всегда должны были скрывать под собой экспрессию, и каждая почти шепотом сказанная фраза должна была возникать из трагических переживаний. Декорации были поставлены почти у самой рампы, и все действие происходило так близко, что у зрителя невольно создавалась иллюзия амвона» (*Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. С. 247–248).

«Сестра Беатриса» была третьей по счету постановкой Мейерхольда в театре В.Ф. Коммиссаржевской, после «Гедды Габлер» Г. Ибсена (премьера 10 нояб. 1906) и пьесы С. Юшкевича «В городе» (премьера 13 нояб. 1906), отрицательно встреченных критикой и зрителями. Иным было впечатление от «Сестры Беатрисы». «Давно Петербург не видел в театре такого волнения и таких оваций», – писал о премьере Г.И. Чулков (Товарищ. 1906, 24 нояб.; подпись: Ч.). Приводя запись Мейерхольда, сделанную в день премьеры «Сестры Беатрисы» («Спектакль имел очень большой успех»), современный исследователь подчеркивает: «Действительно, успех "Сестры Беатрисы" оказался не только очень большим, но и в высшей степени принципиальным. В сущности, это был первый публичный успех символистского спектакля на русской сцене» (*Рудницкий К.* В театре на Офицерской // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М.: Всерос. театр. о-во, 1978. С. 157; в этой же работе (С. 158–161) дается обзор высказываний критики о постановке «Сестры Беатрисы»).

Сама Коммиссаржевская считала роль Беатрисы одной из наиболее ей удавшихся, ощущала внутреннюю близость к этой героине Метерлинка: характерно, что многие письма актрисы к В.Я. Брюсову (1907–1908) подписаны именем «Беатриса» (см.: *Рыбакова Ю.* В.Ф. Коммиссаржевская и В.Я. Брюсов // О Коммиссаржевской. Забытое и новое. Воспоминания, статьи, письма. М.: Всерос. театр. о-во, 1965. С. 118–122; Вера Федоровна Коммиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М.: Искусство, 1964. С. 167–171, 173–174). Артист А.А. Дьяконов (Ставрогин) приводит признание Коммиссаржевской, произнесенное в сент. 1909: «Вот

три пьесы, ради которых я оправдываю всё, что мною сделано: “Балаганчик”, “Сестра Беатриса”, “Жизнь человека”. Эти три пьесы – всё, что сделал мой театр» (*Дьяконов А.* Венок В.Ф. Коммиссаржевской. <СПб.>: О.К. Кан, 1913. С. 53). «Все современники и историки сходятся в мнении, что лучшей совместной работой Мейерхольда и Коммиссаржевской была именно “Сестра Беатриса” Метерлинка – спектакль в своем роде уникальный, – резюмирует К.Л. Рудницкий. – Единственный раз за всю жизнь Коммиссаржевской она естественно, без осложнений художественного свойства <...> вошла в режиссерский в полном смысле этого слова спектакль, не утратив ни грана своей вдохновенной актерской силы, напротив, обретя даже некие новые возможности. Произошло это потому, во-первых, что постановку “Сестры Беатрисы” Мейерхольд идейно и эстетически подчинил Коммиссаржевской, ее актерской теме и ее неизбежному ощущению своего сценического первенства. <...> Рассчитанные <...> ритмы речи и паузы, скульптурная чеканка жестов, скульптурная вылепленность мизансцен создавали вкупе тот фон – звуковой и пластический, – на котором великолепно выступала Коммиссаржевская с ее почти экстатическим напряжением, свободной подвижностью, широким и внутренне непринужденным движением» (*Рудницкий К.* Судьба Коммиссаржевской // О Коммиссаржевской. Забытое и новое. С. 50–51; см. также: *Волков Н.* Мейерхольд. М.; Л.: Academia, 1929. Т. 1. С. 270–272; *Рыбакова Ю.* Коммиссаржевская. Л.: Искусство, 1971. С. 149–150; Вера Федоровна Коммиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. С. 267–269 – воспоминания В.П. Веригиной об исполнении Коммиссаржевской роли Беатрисы).

Среди отзывов современников о «Сестре Беатрисе» отметим статью А.А. Блока «Драматический театр В.Ф. Коммиссаржевской», посвященную трем первым постановкам Мейерхольда в нояб. 1906 и опубликованную в журнале «Перевал» (1906, декаб. № 2): «С готовым уже предубеждением мы пошли на “Беатрису” Метерлинка, наперед зная, что цензура исковеркала нежнейшую пьесу, запретив ее название “чудо” на афише, вычеркнув много важных ремарок и самое имя Мадонны, а главное, запретив Мадонне петь и оживать на сцене. Мы знали, что перевод М. Сомова неудовлетворителен, что музыка Лядова не идет к Метерлинку. И при всем этом, при вопиющих несовершенствах в частностях <...> мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены. Это было так несомненно, просто, так естественно. <...> Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал» (*Блок А.* Собр. соч. В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 97–98). «Этот спектакль был трепетной молитвой, благоговейным криком девственной человеческой души <...> казалось мгновеньями, что в нем воскресали, воплощаясь в действительно нечто живое, картины древних мастеров, – вспоминает А.А. Мгебров. – <...> Актеры не играли в этом спектакле, они – священно-

действовали. И как замечателен в нем был голос самой Коммиссаржевской <...> (*Мгебров А.А.* Жизнь в театре. Л.: Academia, 1929. Т. 1. С. 370, 373). «В театре создалось какое-то молитвенное, благоговейное настроение. Театр, действительно, был храмом, – свидетельствует и А.П. Зонов. – Подъем исполнителей передался в залу. На лицах аплодирующих были искренние слезы. Этот спектакль был одним из самых светлых воспоминаний Веры Федоровны. Часто она говорила, что такие минуты не забываются» (*Зонов А.* Летопись театра на Офицерской (В.Ф. Коммиссаржевской) // Алконост. СПб., 1911. Кн. 1. С. 63; см. также: *Тизенгаузен В.* Сестра Беатриса. (Отрывки из воспоминаний) // Там же. С. 85–87). Особенно подробно репетиции «Сестры Беатрисы» и премьера спектакля описаны в воспоминаниях А.А. Дьяконова «Драматический театр В.Ф. Коммиссаржевской. Ч. II. Театр на Офицерской» (см. их публикацию: *Дубнова Е.Я.* Из истории Драматического театра В.Ф. Коммиссаржевской (1906) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1980. Л.: Наука, 1981. С. 194–205).

В то же время критики отмечали, что условный стиль постановки «Сестры Беатрисы», соответствующий художественной природе пьесы Метерлинка, ориентированной на поэтику средневекового миракля, не мог быть универсальным, что режиссерские решения, которые тогда стремился проводить Мейерхольд (и которые с энтузиазмом приветствовал Волошин), были обречены на неудачу при обращении к принципиально иному драматургическому материалу. «Одна крупная победа была одержана на этом пути – постановкою “Сестры Беатрисы”, – подчеркивала Л.Я. Гуревич. – Тут стиль театрального представления, инсценировки, предустановленный Мейерхольдом для всякого рода драмы, независимо от ее внутреннего характера, от ее литературного стиля, оказался, наконец, вполне на месте. То, что должно было казаться искусственным, манерным, надуманным при постановке психологической драмы, как “Гедда Габлер”, что было фальшиво при исполнении реалистической пьесы Юшкевича, здесь, в метерлинковской пьесе-сказке, пьесе-легенде, являлось естественным воплощением ее особенностей, ее ирреального характера. Нежное очарование самой пьесы и, главное, то необычайное вдохновение, с которым играла ее В.Ф. Коммиссаржевская, увлекая, вдохновляя и других исполнителей, создало этой постановке настоящий крупный успех – успех в *сердцах* зрителей. <...> Та доля настоящей художественной правды, которая заключалась в стремлениях Мейерхольда, нашла свое выражение на практике. Стало ясно, что известного рода пьесы можно и даже нужно играть именно в условном стиле и что при этом совсем особенное значение для зрителя приобретает безмолвный язык линий и красок на сцене, участие в театре художников-живописцев» (*Гуревич Л.* На путях обновления театра // Алконост. С. 185–186).

Волошин увидел спектакль 2 дек. 1906. На следующий день он писал жене: «Вчера я был у Коммиссаржевской в театре на “Сест-

ре Беатрисе". Это очень хорошо. Я сейчас буду писать об этом статью» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 111); 5 дек. он сообщал ей же, что «фельетон о Сестре Беатрисе» закончил (там же, ед. хр. 112). Отзыв Волошина о постановке «Сестры Беатрисы» представлял собой конкретную иллюстрацию его теоретических воззрений на природу и назначение театра: в газете «Русь» очерк о «Сестре Беатрисе» был напечатан как вторая часть общей статьи под рубрикой «Лики творчества». Первая часть ее – «Театр – сонное видение» – содержала идейно-эстетическое обоснование принципов условного театра и символическо-«сновидческой» трактовки реальности, которая, по тогдашнему убеждению Волошина, была единственно перспективной в сценических исканиях. Полемический пафос высказываний Волошина заключался в неприятии бытовизма, натуралистических излишеств в театральных постановках, прямолинейно понимавшихся принципов «жизнеподобия», и в этом отношении он оказывался родственным тем требованиям, которые предъявляли к театру другие теоретики символизма, в частности В. Брюсов и Вяч. Иванов.

[1] *Vierge Noir.*– См. примеч. 5 к статье «Чему учат иконы» (С. 710 наст. тома).

[2] *...фрески Джиотто во флорентийском соборе...* – Фрески Джотто в церкви Санта Кроче.

[3] *...принц Беллидор ~ реальных оперных статистов...* – В роли принца Беллидора, возлюбленного сестры Беатрисы, выступал М.А. Бецкий. Ср. отзыв А. Блока: «...из рук вон плохой Беллидор» (*Блок А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 5. С. 97).

[4] *...ряд протестов и насмешек.* – Имеется в виду реакция критики на первые две постановки Мейерхольда в театре Коммиссаржевской в сезон 1906/1907 – «Гедда Габлер» Г. Ибсена и «В городе» С. Юшкевича. См.: *Рудницкий К.* В театре на Офицерской // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. С. 144–157.

[5] *...«Folies dramatiques»...* – парижский театр. Основан в 1831. С 1870-х там шли уже не мелодрамы, о которых пишет Волошин, а оперетты.

А.В. Лавров

«У жизни в лапах» на сцене Московского Художественного театра

Впервые – Русская Художественная Летопись. 1911. № 8, апр. С. 127–128. Под заглавием «"У жизни в лапах", пьеса Гамсуна на сцене Московского Художественного театра». В рубрике «Москва. Театры», вместе с корреспонденцией «Танцы», в макет «Ликов творчества» не включенной. Заглавие исправлено в макете.

Драма Кнута Гамсуна «У жизни в лапах» («Livet ivold», 1911) была опубликована в Сборнике товарищества «Знание» за 1911 год (Кн. 34. СПб.: Знание, 1911. С. 1–156: Перевод Р. Тираспольской –

«с рукописи, единственный разрешенный автором, принятый Московским Художественным театром»). Тогда же драма вышла отдельными изданиями в русских переводах А. и П. Ганзен (Во власти жизни. М., 1911) и М. Корецкого (В когтях жизни. М.: Польза, 1911; изд. 4-е – 1916).

Первое представление «У жизни в лапах» в Московском Художественном театре состоялось 28 февр. 1911. Режиссеры – Вл. И. Немирович-Данченко, К.А. Марджанов, художник – В.А. Симов, музыка Ильи Саца. В ролях: старик Гиле – В.В. Лужский, фру Юлиана Гиле – О.Л. Книппер, кузен Теодор – Н.Ф. Балиев, Александр Блуменшен – Л.М. Леонидов, фрекен Фанни Норман – Л.А. Косминская, набоб Пер Баст – В.И. Качалов, лейтенант Люнум – К.П. Хохлов, Фредриксен – А.Л. Вишневский, Гислесен – В.Ф. Грибунин, Слуга негр – Н.А. Подгорный.

Отзывы о постановке драмы Гамсуна были разноречивы, неоднозначно воспринимались также отдельные составные части пьесы: «В антрактах оценивали пьесу различно. Хвалили всю и порицали всю; хвалили два первых акта и порицали два последних; восторгались обстановкой и недоумевали по поводу некоторых деталей пьесы» (*И.* <Игнатов И.Н.> // Русские Ведомости. 1911. № 48, 1 марта. С. 4); другой обозреватель находил, что первые два акта «очень хороши», третий акт – это «яркость фольги, дешевая яркость», а четвертый акт – скучен (*С. Я.* <Потресов С.В.> // Русское Слово. 1911. № 48, 1 марта. С. 5). Сергей Глаголь (С.С. Голоушев) в статье «Гамсун Чеховского театра» недоумевал: «Что руководило театром в этом выборе, понять трудно, но впечатление от этого выбора осталось все-таки странное», – но в то же время и признавал правомерность режиссерской трактовки исходного материала: «Грубая зоологическая драма пьесы, то мелодраматичной, то приближающейся к фарсу, требовала и грубой, подчеркнуто яркой постановки. Это отлично дано декорациями, полными ярких, кричащих эффектов. То же угадано и музыкою Саца» (Столичная Молва. 1911. № 171, 7 марта. С. 4). Как «решающий успех» Художественного театра после череды неудач и «фокусов» расценивал постановку Э.М. Бескин: «То, что сделал Художественный театр из пьесы Гамсуна “У жизни в лапах”, иначе как праздником, большим праздником искусства назвать нельзя»; особо выделил критик работу художника В.А. Симова, «вдохновенно передавшего, в изумительных по сочетанию тонов и красок декорациях, самый дух гамсуновской пьесы»: «Слово тесно переплетено с той внешней рамкой, в которую вставили его. <...> Очевидно, и актеры истосковались по обыкновенной пьесе и дружно вывозили спектакль, самый интересный <...> за последние годы» (*Бескин Эм.* Московские письма. 66 // Театр и Искусство. 1911. № 10, 6 марта. С. 216–217). Сходную оценку дал Н.Е. Эфрос: «...драма эта дает сильно, остро, в большой трепетности пережить некоторые важные явления человеческой жизни»; «...через талант Гамсуна <...> эта ма-

ленькая драма приобретает всю власть над сердцем зрителя <...>» (Театр. 1911. № 821, 2 марта. С. 5. Подпись: Старый друг); по словам этого театрального критика, «Художественный театр опять сильно всколыхнул общественное внимание, опять поднял множество возбужденных толков, увлеченных споров и раздраженных перекоров <...>» (*Старый друг.* Еще о пьесе Гамсуна // Театр. 1911. № 824, 5 марта. С. 5). Завоевав признание публики в Москве, пьеса Гамсуна на гастролях Художественного театра в Петербурге встретила лишь «холодное равнодушие» (см.: *Потапенко И.* Гастроли Московского Художественного театра // Театр и Искусство. 1911. № 17, 24 апр. С. 353–355).

Особенность постановки, по мнению А.А. Койранского (во многом сходному с волошинским), заключалась в том, что она, не будучи удачей Художественного театра, «как нельзя назвать <...> пьесу удачей Гамсуна», являла собой «прекрасный опыт – опыт театра *театрального*»: «Новое произведение Гамсуна <...> есть возвращение к *театральному* в лучшем смысле этого слова <...>. Происходящее на сцене зритель ни одну минуту не может принять за действительность, за жизнь, по крайней мере за такую жизнь, в которой он мог бы сам жить и действовать. Характеры, намерения, поступки встают с резкой, декоративной, почти плакатной определенностью. Действие развивается с головокружительной стремительностью, как бы спеша осуществить все намеки автора, как бы спеша доказать, что все это – кошмарный вымысел, где все возможно потому, что он никак не связан действительностью. <...> Все нежное, лирическое, интимное отброшено. Оставлено лишь резкое, звериное, «зоологическое», «красный петух в крови». <...> Нужна большая смелость, чтобы поставить такую пьесу. Еще больше смелости нужно, чтобы поставить ее со всей необходимой кричащей резкостью. Художественный театр не остановился перед этой задачей, и в этом его огромная заслуга» (*Койранский Александр.* «У жизни в лапах» (Художественный театр) // Утро России. 1911. № 48, 1 марта. С. 6). Те качества, которые приветствовал в постановке драмы Гамсуна Койранский, напротив, вызвали негативную реакцию у Ф.Д. Батюшкова: «Не следовало при исполнении пьесы выдвигать "зоологию" как бы на первый план; не следовало отвлекать от душевной драмы взоры зрителей, дразня их красными занавесками в сочетании с коробящими глаз малиновыми и лиловыми цветами; не следовало обставлять действие такими роскошными декорациями. <...> Вульгаризованный текст, вульгаризованная постановка, внешние, декоративные эффекты вместо психологической драмы – все это минусы постановки пьесы Гамсуна <...> можно было иначе отнестись к исполнению произведения норвежского писателя, не жертвуя смыслом драмы в интересах "театральщины"» (*Батюшков Ф.* Кризис «театральщины». По поводу постановок «У жизни в лапах» и «Miserere» Московским Художественным театром // Современный Мир. 1911. № 5. С. 223).

[1] *...самая слабая из пьес Гамсуна.* – Сходные оценки давали и другие критики, писавшие о постановке Московского Художественного театра: «Пьеса – не из блестящих. Гораздо выше ее исполнение и постановка» (*С. Я.* <Потресов С.В.> // Русское Слово. 1911. № 48, 1 марта. С. 5); «хилое произведение талантливого Кнута Гамсуна» (*И. Потапенко* // Театр и Искусство. 1911. № 17, 24 апр. С. 355). Звучали и иные акценты: «Сама по себе пьеса “У жизни в лапах” пусть не лучшее произведение Кнута Гамсуна, но это все-таки Гамсун, проникновенный, интересный и яркий художник» (*Эм. Бескин* // Там же. № 10, 6 марта. С. 217); «Пьеса не принесет новых лавров писателю, но она и не так плоха, как представилось многим» (*Ф. Батюшков* // Современный Мир. 1911. № 5. С. 219); было даже отмечено, что пьеса Гамсуна «из тех произведений, которые застрахованы от власти времени. Театр к ней будет возвращаться много раз, и она получит разные освещения и разные толкования, как это бывает с сильными и глубокими произведениями» (*Дий Одинокий* <Туркин Н.В.>. Дневник театрала // Голос Москвы. 1911. № 48, 1 марта. С. 4).

[2] *...хватает башмак... и кидает его в воду...* – Подразумевается эпизод из гл. XV романа «Пан» (1894): «Мы вошли в лодку, она села подле меня на скамеечке, и ее колено касалось моего. <...> Битых четверть часа я для нее словно не существовал. И тут я сделал то, чего до сих пор не могу себе простить и всё никак не забуду. У нее с ноги свалился башмачок, и я схватил этот башмачок и швырнул далеко в воду – от радости ли, что она рядом, или желая обратить на себя внимание, напомнить ей, что я тут, – сам не знаю. Все произошло так быстро, я не успел даже подумать, просто на меня что-то нашло» (*Гамсун Кнут.* Собр. соч. В 6 т. М.: Худож. литература, 1991. Т. 1. С. 487. Пер. Е. Суриц).

[3] *...девушка... начинает церемонно говорить о погоде...* – Возможно, имеется в виду эпизод из гл. XXI романа «Мистерии» (1892): «Они шли по улице. Оба были взволнованы, не только он, но и Дагни тоже. Наконец, чтобы прервать молчание, она заговорила о погоде; какой теплый нынче вечер». (Там же. С. 444. Пер. Л. Лунгиной).

[4] *О.Л. Книппер ∾ причины ее быстрого склонения.* – Критики не были единодушны в оценке исполнительницы главной женской роли. «Отличное исполнение г-жи Книппер» отметил И.Н. Игнатов; по его мнению, «душевные страдания Юлианы приобрели несколько более общий характер, чем простой крик тела состарившейся шансонетной певицы. Чувствовалось человеческое достоинство даже в унижении <...>» (Русские Ведомости. 1911. № 48, 1 марта. С. 4). В то же время Сергей Глаголь указывал на стилевой диссонанс, вносимый ролью О.Л. Книппер: «Вполне в тоне постановки исполнение Качалова, Леонидова, Хохлова – и среди всех них совершенно не соответствующая общему тону фру Гиле <...> г-жа Книппер играет в тех же полутонах, которые были таким откровением в чеховских драмах. Даже внешне фру Гиле в ее исполнении смягчена до неузнаваемости»

(Столичная Молва. 1911. № 171, 7 марта. С. 4). По мнению Н.Е. Эфроса, «г-жа Книппер потратила на исполнение этой отличной роли очень много вкуса, тонкости и мало непосредственного темперамента», последнее качество не было должным образом использовано «из страха быть грубой, вульгарной, “театральной”» (*Старый друг.* Еще о пьесе Гамсуна // Театр. 1911. № 824, 5 марта. С. 5). О своей работе над ролью О.Л. Книппер-Чехова рассказала в мемуарной заметке «Фру Гиле» (Театр и драматургия. 1933. № 4. С. 36).

А.В. Лавров

«Miserere»

Впервые – в виде двух заметок в хроникальном приложении к журналу «Аполлон» «Русская Художественная Летопись» (1911. № 1. С. 9–15 – с заглавием «“Miserere” С. Юшкевича на сцене Художественного театра (Выдержки и оценка пьесы Юшкевича)»; 1911. № 3. С. 47–48 – под рубрикой: «Москва. Театр»). Текст в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 29–31) представляет собой контаминацию этих заметок. Печатается по тексту макета. Заглавие статьи взято из плана книги III «Ликов творчества» (там же, л. 1).

Премьера лирической драмы С.С. Юшкевича «Miserere» в Московском Художественном театре состоялась 17 дек. 1910 (режиссеры Вл. И. Немирович-Данченко, В.В. Лужский, художник В.Е. Егоров, музыка Ильи Саца). Основные роли исполняли: Тина – О.В. Гзовская, Левка – Р.В. Болеславский, Зинка – Л.М. Коренева, Марьим – А.Г. Коонен, Хавка – В.В. Барановская, Этель – С.В. Халютина, Нахман – С.И. Днепров. В 1910 пьеса Юшкевича вышла в свет в издании журнала «Театр и Искусство» (тираж – 100 экз.), в 1911 была напечатана в 6-м выпуске московского альманаха «Земля».

Постановка «Miserere» не имела успеха у публики: «Картина за картиной сменялись при гробовом молчании зрительного зала, а по окончании раздавались даже свистки» (*Койранский А.* «Miserere» (Художественный театр) // Утро России. 1910. № 329, 18 дек.). Сам Юшкевич постановкой был удовлетворен и подчеркивал большое «моральное значение события» – факт «постановки еврейской пьесы в национальнейшем русском театре» (*И. М-ч.* С. Юшкевич о провале «Miserere» // Утро России. 1910. № 330, 19 дек.).

Отмечая определенные достоинства пьесы (глубокий лиризм, поэтичность образов, верная передача идейно-психологической атмосферы, воцарившейся после разгрома революции 1905–1907), критики видели причины неуспеха «Miserere» и в содержании самой драмы, и в характере ее постановки. Н.Е. Эфрос, например, подчеркивал, что «исполнение, то, что дал театр, ниже того, что дает пьеса» (вместо «особенной напевности» вышла «фальшь и слащавость»),

что важнейшие недостатки «Miserere» – «смутность самоубийственных идей», неясность настроений Тины, Марьим и других главных героев (*Эфрос Н.* «Miserere» в Художественном театре // Речь. 1910. № 350, 21 дек.). В неопределенности и непонятности образа Тины, в утрате чувства меры в нагромождении смертей и самоубийств видел основную причину того, что драма не произвела благоприятного впечатления, и А.А. Койранский (Утро России. 1910. № 330, 19 декаб.). Э.М. Бескин, подобно Волошину, главный недостаток пьесы находил в эклектизме ее художественной ткани («жалкие потуги <...> дать "мистическо-бытовую" пьесу из еврейской жизни») и постановочных решений: «Ставится пьеса, видимо, сознательно, частью в бытовых, частью в стилизованных тонах» (*Бескин Эм.* Московские письма. 54 // Театр и Искусство. 1910. № 52. С. 1025–1026). В то же время в попытках сочетать «грубый жанровый натурализм» и «нежный мистический узор» усматривали привлекательную особенность драмы Юшкевича и его творческого метода вообще (см.: *Вознесенский Ал.* Сын Хаоса. (К постановке «Miserere» Сем. Юшкевича) // Одесские Новости. 1911. № 8316, 12 янв.). Ф.Д. Батюшков полагал, что пьеса Юшкевича, как и «У жизни в лапах» Гамсуна, «потонула в изощрениях постановки»: «Почти исключительно "обстановочной" оказалась и пьеса С. Юшкевича "Miserere" <...> в этом произведении, подсказанном красивым лирическим мотивом, настоящей драмы нет: это ряд положений, отдельных картин, эпизодов <...>»; «...чрезмерная красивость постановки идет несколько вразрез с правдой жизни, очерченной в пьесе, и с художественной правдой в требуемой гармонии замысла и выполнения» (*Батюшков Ф.* Кризис «театральщины». По поводу постановок «У жизни в лапах» и «Miserere» Московским Художественным театром // Современный Мир. 1911. № 5. С. 223, 225, 226).

Собственно драма «Miserere» вне связи с ее постановкой получала и благожелательные отзывы. М. Горький, ознакомившийся с пьесой Юшкевича в рукописи, писал И.А. Бунину около 10/23 июня 1910: «Мне она показалась одной из наилучших его работ. Очень искренно и – так просто на эту тему "о воле к смерти", пожалуй, никто из наших современников не писал» (*Горький М.* Полн. собр. соч. Письма. В 24 т. М.: Наука, 2001. Т. 8. С. 91–92). О том, что в чтении «Miserere» выигрывает по сравнению с постановкой, писал В.В. Воровский, посвятивший драме Юшкевича специальную статью в журнале «Современный Мир» (1911. № 3. С. 255–265. Подпись: П. Орловский). Воровский обратил особое внимание на социально-историческую обусловленность психологических коллизий пьесы и господствующих в ней «самоубийственных» настроений, связав их с трагическим переживанием поражения революции, с переходом от воодушевления в «годы великого подъема» к разуверению, от «молодых порывов к свету, ко благу, к счастью» – к падению «в бездну разочарования и апатии» (см.: *Воровский В.* Статьи о русской литературе. М.: Худож. литература, 1986. С. 341–353).

[1] *...Метерлинк ∾ назвал свои пьесы «Театром для марионеток».* – В состав «Маленьких драм для марионеток» (1894, заглавие было предложено Метерлинку Шарлем Ван Лербергом) входили пьесы «Алладина и Паломид», «Там, внутри» и «Смерть Тентажиля». В объединяющем их заглавии была отмечена особенность, присущая всей ранней драматургии Метерлинка.

[2] *...в «Монне Ванне».* – «Монна Ванна» (1902) – романтическая драма Метерлинка на историческом материале, знаменовавшая отход от раннего условно-символистского театра.

[3] *За «Жизнь человека», за «Царя Голода», за «Черные маски»...* – Пьесы «Жизнь Человека» (1906), «Царь Голод» (1907), «Черные маски» (1908) – наиболее характерные образцы «условного» театра Л.Н. Андреева.

[4] *...похожие на «Слепых»...* – Подразумевается герои одноактной пьесы Метерлинка «Слепые» (1890).

[5] *...Тина – это «Эрос народа»...* – В.В. Воровский в своей статье о «Miserere» пересказывает газетное интервью Юшкевича, разъяснявшего, что в пьесе происходит «переход от пессимизма к оптимизму через любовь, эрос, изображаемый и олицетворяемый Тиной»; критик отмечает странность и надуманность такого толкования (*Воровский В.* Статьи о русской литературе. С. 349, 351).

[6] *Я люблю Тину... Я купил себе новый галстух...* – Здесь и далее контаминации цитат (в большинстве неточных) и пересказов реплик из разных мест пьесы Юшкевича.

[7] *Еврейский быт и еврейские типы переданы верно, точно и жизненно.* – В признании этого достоинства пьесы сходились различные критики: «Еврейский быт, в условиях которого протекает действие, взят не в незначительных деталях, а в верно воспроизведенном узоре изгибов еврейской души» (*Койранский А.* «Miserere» // Утро России. 1910. № 330, 19 дек.); «Не только по сюжету и по выведенным в пьесе типам, но главным образом по основному настроению, по самой психологии действующих лиц “Miserere” – еврейская пьеса. Психологически она непонятна, если не учесть характерные черты мелкомещанской еврейской среды <...>» (*Воровский В.* Статьи о русской литературе. С. 343). В то же время Н.Е. Эфрос отмечал, что установка театра на тщательное воспроизведение еврейского быта и обрядов в данном случае оказалась неуместной: «Там, где Художественный театр увлекался в сторону бытовых изображений, он, по-моему, отходил от автора, от основных задач пьесы <...> это совсем реальная пьеса, совсем не аллегорическая, символическая или какая еще. Только реализм ее не жанровый, не бытописательный» (Речь. 1910. № 350, 21 дек.).

А.В. Лавров

ТАНЕЦ

Айседора Дункан

Статья опубликована в двух вариантах: 1) «Айседора Донкан» (Русь. 1904. № 144, 7 мая. С. 2); 2) отдельный раздел в статье Волошина «Письмо из Парижа (Выставка примитивов. Национальный салон. Исадора Дёнкан. Бал des Quat'z-arts)» (Весы. 1904. № 5. С. 37–39). Подпись под обеими статьями: Макс Волошин. Текст в макете «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 33–35) представляет собой контаминацию газетной статьи (с правкой) и раздела «Письма из Парижа», посвященного Дункан; транслитерация фамилии танцовщицы приведена к общепринятой в русской печати самим Волошиным (Там же, л. 34). Печатается по тексту макета.

Волошин присутствовал в Париже на выступлении Дункан в зале «Трокадеро», когда Седьмой симфонией Бетховена дирижировал знаменитый Эдуар Колонн, 13/26 апр. 1904 (см.: Труды и дни. С. 118). Статьи Волошина по поводу искусства Дункан имели немаловажное значение: среди русской критики им по праву следует отдать пальму первенства в художественном открытии знаменитой танцовщицы. До него в русскую печать проникали лишь репортерские заметки о «босоножке». Быть может, Волошин несколько преувеличил значение наготы в танце Дункан (она танцевала в газовом хитоне, доходившем до колен, через который тело лишь просвечивало). Важнее в танце Дункан была не нагота (первое время раздувавшаяся рекламой), а свобода движений раскрепощенного тела – и это было хорошо понято русскими балетмейстерами М.М. Фокиным и А.А. Горским и выдающимися артистками классического балета, танец которых обрел бо́льшую свободу после гастролей Дункан.

Именно тема наготы, однако, затронутая Волошиным в газетной статье о Дункан, стала предметом обсуждения в печати. В той же газете «Русь» В.Е. Жаботинский подхватил мысль Волошина о наготе как символе чистоты («Очень правильная мысль, очень хорошие слова!») и выдвинул идею изменения половой морали: «...начать в этом придется именно с той реабилитации плоти, о которой упоминает наш парижский корреспондент. Вместо усиленного культивирования стыдливости – которая, в конце концов, есть один из видов развращенного воображения, – должен развиться в человеке такой же простой, хладнокровный взгляд на голый торс, мужской или женский, как теперь на палец, на нос или на волосы. Человека надо приучить к наготе. А чтобы приучить – надо сделать ее для человека обыденным явлением, внушить ему с детства не стыд перед голым телом, а спокойное уважение к его красоте и мудрой целесообразности...» (*Владимир Ж.* Наброски без заглавия. IX // Русь. 1904. № 145, 8 мая. С. 2). С возражениями Волошину и Жаботинскому выступил Э.А. Старк (Зигфрид), утверждавший, что «путь воспитания в людях трезвых взглядов на половой мир при помощи реаби-

литации наготы никуда не годится»: «Очевидно, ни Владимир Ж., ни Макс Волошин и не подозревают, что можно приучить человека с детства относиться к половым фактам так же просто, как и к вопросу о воздухоплавании, в то же время надевая на него с детства же рубашки, штаны, куртки и прочие принадлежности туалета» (*Зигфрид.* Эскизы // С.-Петербургские Ведомости. 1904. № 129, 13 мая. С. 3). Жаботинский в ответной статье заявил о непонимании критиком написанного Волошиным и им самим: «Мы говорили о “реабилитации плоти” – о том, что надо нам приучиться не видеть в ней ничего зазорного, а смотреть на живое тело такими же спокойными и чистыми глазами, какими средний, порядочный интеллигент смотрит на обнаженную статую <...>» (*Владимир Ж.* Наброски без заглавия. XI // Русь. 1904. № 151, 14 мая. С. 2).

В Петербурге Дункан выступила впервые 13 и 16 дек. 1904 в зале Дворянского собрания с концертом на музыку Шопена и «Dances idylles» (на музыку композиторов XVI – XVII вв.). Завоевав признание зрителей и критики, Дункан уехала 17 дек. 1904 в Берлин. Вновь она вернулась в Петербург 20 янв. 1905 и на следующий день выступила в зале Петербургской консерватории с бетховенской программой. Седьмой симфонией дирижировал Л. Ауэр (1845–1930), скрипач и дирижер, профессор Петербургской консерватории. Аккомпаниатор Дункан Г. Лафон исполнил Патетическую сонату и Лунную сонату. Дункан не нашла взаимопонимания ни с трактовкой дирижера, ни даже с его отношением к ее танцу (см.: Русь. 1905. № 16 и 17. 23 и 24 янв.). Среди откликов ярко выделяется статья А. Бенуа «Музыка и пластика (По поводу Айседоры Дункан)» (Слово. 1904. № 23. 23 дек. С. 5–6), в которой было четко указано на связь Дункан с «новым» искусством; Бенуа определил танец Дункан как одно из «явлений того эстетического брожения, которое охватило мало-помалу весь западный мир и которое лишь у нас получило позорную кличку декадентства». О петербургских гастролях Дункан Бенуа пишет также в воспоминаниях (*Бенуа Александр.* Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Кн. 4, 5. С. 414–415).

Петербургские и московские концерты Дункан в янв. 1905 снискали восторженную оценку в кругу символистов, притом в трактовке, близкой той, которая была высказана в статье Волошина, получившей в связи с гастролями особый резонанс; ср. письмо С.М. Соловьева к А.А. Блоку от 22 янв. 1905: «...вчера прочел я статью Волошина о Дункан, и всё мне опротивело, кроме Греции» (Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1980. Кн. 1. С. 384). Танцу Дункан посвящен отдельный фрагмент статьи Андрея Белого «Луг зеленый», напечатанной в «Весах» (1905. № 8. С. 5–16):

«Как-то странно было идти на зрелище, устраиваемое иностранной плясуньей.

Но я пошел.

И она вышла, легкая, радостная, с детским лицом. И я понял, что она – о несказанном. В ее улыбке была заря. В движеньях тела – аромат зеленого луга. Складки ее туники, точно журча, бились пенными струями, когда отдавалась она пляске вольной и чистой» (*Белый Андрей.* Луг зеленый: Книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 8). В аналогичном ракурсе собирался написать о Дункан А. Блок (в статье «Безвременье»), но отказался от этого намерения после выхода статьи Белого; ср. его заметку в записной книжке (1905): «З е л е н ы е л у г а <...> Танец юности. Дункан. Ай! Боря уже написал в “Весах”!» (*Блок Александр.* Записные книжки. М.: Худож. литература, 1965. С. 70). О совместном посещении Блоком и Белым концерта Дункан 21 янв. 1905 см.: *Белый Андрей.* 1) Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 106; 2) Воспоминания о Блоке // Белый Андрей. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М.: Автограф, 1997. С. 167. Восторженно отнесся к выступлениям Дункан С.М. Соловьев, увидевший в ее танце предчувствие нового состояния плоти – «духовной телесности», преодоление «косности материи»; см. его заметку «Айсадора Дёнкан в Москве» (Весы. 1905. № 2. С. 33–34. Подпись: С. С.) и стихотворение «Мунэ Сюлли и Айседора Дункан» (*Соловьев Сергей.* Цветы и ладан: Первая книга стихов. М.: Тип. т-ва А.И. Мамонтова, 1907. С. 108–110), а также его переписку с Блоком за янв. – февр. 1905, в значительной степени посвященную концертам танцовщицы (Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. С. 384–389).

Сходство с волошинской интерпретацией обнаруживается также в обзоре Нины Петровской «Московская театральная жизнь», где о танце Дункан говорится: «На фоне современности, где давно уж оскорблена безгрешная нагота прекрасного человеческого тела, ее пляски воскресили юную радость эллинского мира с его младенчески-ясным восторгом жизни, с его целомудренным культом божественной телесной красоты. <...> Она же явилась как намек, как воплощенное предчувствие, быть может, еще далекого будущего, когда вновь настанет “радость песен, радость пляск”, когда люди вновь увидят торжество освобожденного тела в его гармонической красоте равноправного слияния с духом» (Золотое Руно. 1906. № 2. С. 113–114). Характерно, что в сознании и Белого, и Блока, и Петровской впечатления от выступлений Дункан ассоциируются со строками из стихотворения Брюсова «Орфей и Эвридика» (1904): «Вспомни, вспомни! луг зеленый, // Радость песен, радость пляск!» См. также: *Светлов В.* Современный балет. СПб.: Изд. Т-ва Р. Голике и А. Вильборг, 1911. С. 57–80; *Дёнкан А.* Танец будущего. (Лекция). М., 1907.

[1] *...с именем Адриана...* – Публий Элий Адриан (76–138), римский император (117–138) из династии Антонинов.

[2] *«Primavera» Боттичелли* – «Весна» (ок. 1477–1478; галерея Уффици, Флоренция), одна из наиболее прославленных картин Сандро Боттичелли.

[3] *Трильби* – героиня одноименного романа английского художника и прозаика Джорджа Дюморье (1894; рус. пер.: Северный Вестник. 1896. № 1–8; отд. изд.: СПб., 1896) – натурщица, ставшая при полном отсутствии музыкальных способностей виртуозной певицей благодаря гипнотическому воздействию дирижера Свенгали.

[4] *...«как пух из уст Эола»...* – «Летит, как пух от уст Эола» – описание танца Е.И. Истоминой в «Евгении Онегине» (гл. I, XX, 12).

[5] *«Diffugere nives, redeunt iam gramina campis»...* – Первая строка оды Горация к Манлию Торквату (Carm., IV, 7); в переводе А.П. Семенова-Тян-Шанского: «С гор сбежали снега, зеленеют луга муравою».

[6] *...с пропорциями тела Дианы Версальской...* – Так называлась скульптурная группа «Артемида с ланью» – римская копия с греческого оригинала Леохара (кон. IV в. до н. э.); в настоящее время находится в Лувре.

[7] *...на статуе Бернини пальцы Дафны ..* – Скульптурная группа «Аполлон и Дафна» (1622–1625; галерея Боргезе, Рим) работы крупнейшего архитектора, скульптора и живописца итальянского барокко Бернини.

[8] *...«Bal des Quat'z-arts».* – Этому событию посвящена специальная парижская корреспонденция Волошина «Весенний праздник тела и пляски» (С. 400–407 наст. тома).

А.В. Лавров

Террор и танец

Впервые – Око. 1906. № 22, 28 сент. С. 3. Под заглавием «Разговор». В исправленном виде (под новым заглавием, с сокращениями и дополнениями в тексте) вошло в макет книги 3-й «Ликов творчества». Печатается по тексту макета (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 36–37).

Хронологическое указание в подзаголовке, добавленное в тексте макета («Разговор в 1907 году»), не согласуется со временем первой публикации статьи. Возможен в данном случае авторский недосмотр, но не исключено, что Волошин осознанно изменил датировку «Разговора», полагая, что именно историческая ситуация, характерная для России в 1907, наиболее определенно соотносится с проблематикой статьи.

[1] *...о самых глубоких и священных вопросах духа и богопознания.* – Подразумеваются слова Ивана Карамазова Алеше («Братья Карамазовы», ч. 2, кн. 5, гл. III): «Ведь русские мальчики как до сих пор орудуют? <...> Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, засели в угол. Всю жизнь прежде не знали друг друга, а выйдут из трактира, сорок лет опять не будут знать друг друга, ну и что ж, о чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в тракти-

ре-то? О мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие? <...> И множество, множество самых оригинальных русских мальчиков только и делают, что о вековечных вопросах говорят у нас в наше время» (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. 1976. Т. 14. С. 213).

[2] *...на людей, как на извращенных обезьян, говоря словами Анатоля Франса.* – Подразумевается сентенция из романа «Суждения господина Жерома Куаньяра» (1893; вступительный раздел «Аббат Жером Куаньяр»): «Если уж человек берется управлять людьми, он не должен упускать из виду, что они – просто гадкие обезьяны» (*Франс Анатоль.* Собр. соч. В 8 т. 1958. Т. 2. С. 536. Пер. С.П. Боброва и М.П. Богословской). Тот же фрагмент в переводе Волошина – в тексте его лекции «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве» (1913; см.: Из лит. наследия-2. С. 66).

[3] *...Гефсиманский момент...* – Мф XXVI, 36–45; Мк XIV, 32–41; Лк XXII, 39–44.

[4] *...гармонический строй гражданской жизни.* – В макете книги 3-й «Ликов творчества» вычеркнут следующий далее в первой публикации абзац:

«На русском языке существует одна поразительная книга, к сожалению известная до сих пор слишком малому кружку лиц. В ней для каждого мучимого современными вопросами духа найдутся гениальные намеки и самые неожиданные указания. Это “Эллинская религия Страдающего Бога” Вячеслава Иванова».

[5] *«Способность к безумию ∾ оно стало человеком».* – Неточная цитата из «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванова (Вопросы Жизни. 1905. № 7. С. 137. Под заглавием «Религия Диониса»). Ср.: Т. 3 наст. изд. С. 505.

Далее в макете книги 3-й «Ликов творчества» вычеркнут следующий фрагмент первой публикации:

«Другими словами, человек – это обезьяна, которая сошла с ума. Наше сознание – это безумие по отношению к сознанию праматери-обезьяны.

Вячеслав Иванов приводит таинственные слова Гераклита Темного: “oiesis iera nosos”, в которых чуется намек на то, что сознание есть вид священного безумия». Эти слова Гераклита: «οἴησις ἱερὰ νόσος» – приводятся у Вяч. Иванова следом за цитированным фрагментом (С. 137).

[6] *«Мы живем большей частью переживаниями ∾ разрешавшееся в оргийной пляске».* – Неточная цитата из «Эллинской религии страдающего бога» (Вопросы Жизни. 1905. № 7. С. 138).

[7] *...в знаменитых «плясках смерти».* – В макете книги 3-й «Ликов творчества» вычеркнута заключительная часть фразы (в первой публикации: «из которых известнее других – гольбейновская»). Имеется в виду серия из 58 гравюр на дереве Ганса Гольбейна Младшего «Пляска смерти» и алфавит (24 инициала) на ту же тему (1523–1526).

[8] *...допускались только близкие родственники казненных.* – Ср. характеристику этого явления у Т. Карлейля («История французской революции», 1837): «Среди бесчисленных балов разного рода обратим внимание читателя на один род – на так называемые балы жертв (Bals à victime). У всех танцующих на левой руке надет черный креп. Чтобы быть допущенными на такой бал, нужно, чтобы вы были жертвой террора или чтобы вы потеряли кого-нибудь из родственников во время террора» (*Карлейль Томас.* Французская революция. История. М.: Мысль, 1991. С. 531).

[9] *...таинственных скрипачей, как в сказках Гримма...* – Подразумевается сказка «Чудаковатый музыкант» (см.: *Братья Гримм.* Сказки. М.: Худож. литература, 1978. С. 32–34).

[10] *Это одна дионисическая легенда.* – «Легенда» детализованно изложена в гомеровском гимне к Дионису (VII), ср. краткое ее изложение у Аполлодора (кн. III, гл. V, 3): «Желая переправиться с острова Икарии на остров Наксос, Дионис нанял триеру, принадлежавшую тирренским пиратам. Они приняли его на борт, но проплыли мимо Наксоса и взяли курс на Азию, желая продать его там в рабство. Но Дионис превратил мачты и весла в змей, наполнив корабль ветвями плюща и пением флейт. Пираты, охваченные безумием, попрыгали все в море и превратились в дельфинов. Так люди признали в Дионисе бога и стали его почитать» (*Аполлодор.* Мифологическая библиотека / Издание подготовил В.Г. Борухович. Л.: Наука, 1972. С. 53 (Серия «Литературные памятники»).

А.В. Лавров

О смысле танца

Впервые – Утро России. 1911. № 71, 29 марта. С. 2. Печатается по тексту, включенному в макет «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 160, л. 38–40) и представляющему собой контаминацию статьи «О смысле танца» с неозаглавленным фрагментом текста в газетных гранках (начиная со слов: «Неврастения – это исключительно городская болезнь»).

Статья посвящена выступлению известной русской «ритмопластички» Елены (Эли) Ивановны Книппер-Рабенек, урожденной Бартельс. Е.И. Рабенек занималась в Германии у Элизабет Дункан, сестры Айседоры Дункан, и усвоила основы ее искусства. Однако у Дункан не было детально разработанной методики преподавания. Рабенек ее создала, значительно развив принципы «дунканизма», добавив к ним многое свое. К.С. Станиславский, познакомившись с Дункан во второй ее приезд в Москву (дек. 1907 – янв. 1908), хотел основать в Москве ее школу и пригласить Дункан преподавать пластическое движение актерам Художественного театра, но, убедившись в отсутствии серьезных намерений Дункан посвятить

себя на длительный период преподаванию, пригласил вместо нее Е.И. Рабенек, которая и проработала в Художественном театре с 1908 по 1911. После этого Е.И. Рабенек образовала собственную студию, о которой и написал Волошин.

Статья Волошина вызвала насмешливый полемический отклик – статью Н. Лопатина «Хочу быть неврастеником...» (Утро России. 1911. № 72, 30 марта. С. 2). Волошин в ответ написал статью «О неврастении (Ответ г-ну Лопатину)», оставшуюся неопубликованной (см. т. 6 наст. изд.).

Волошин хорошо понял систему, разработанную Е.И. Рабенек, достигавшей за короткий срок большой свободы движения для своих учениц, участвовавших в ее разнообразных хореографических композициях. Год спустя он написал статью «Танцы Рабенек», в которой уже прямо высказал убеждение, что «самое ценное, что сейчас происходит в области танца, совершается в Москве, в студии Рабенек» (Утро России. 1912. № 56, 8 марта. См. т. 6 наст. изд.). Волошин был лично знаком с Рабенек, которая высоко ценила его отношение к предпринятому ею начинанию (см. письма Рабенек к Волошину // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 664, 1010), присылала ему программы выступлений и вырезки с газетными отзывами.

Интересно, что К.С. Станиславский в письме из Парижа к Л.А. Сулержицкому (июнь 1909) после посещения парижской школы Дункан утверждал, что Рабенек «в один год добивается больших результатов», чем Дункан «в восемь лет» (*Станиславский К.С.* Собр. соч. В 8 т. М., 1958. Т. 7. С. 438). Критик Александр Койранский писал в статье «Вечер художественных танцев Э.И. Рабенек»: «Вслед за Айседорой Дункан Э.И. Рабенек возвращает танцу его первоначальное значение – значение действенного творчества, заменяющее творчество словесное» (Утро России. 1911. 19 окт.). В то же время отмечалось, что дарование Рабенек «много слабее, чем дарование ее вдохновительницы и учительницы – г-жи Дункан» (*Кочетов Н.* «Danses idylles» Э.И. Рабенек // Московский Листок. 1911, 20 окт.); другой критик, С.С. Мамонтов, в статье «Вечер Э.И. Рабенек» указывал: «Хотелось бы видеть больше жизни, больше страсти и меньше сухой методы» (Русское Слово. 1911, 19 окт.; подпись: С. С. М.); ср.: «Все хвалят вечер, хотя некоторые находят, что г-жа Книппер немного сушит учениц» (*Сен-Бри.* На вечере у Э.И. Книппер-Рабенек // Вечерняя Газета. 1911, 19 окт.). В целом московские выступления труппы Рабенек пользовались широким успехом и были сочувственно встречены прессой.

В 1913 Е.И. Рабенек гастролировала в Германии под псевдонимом Эллен Тельс (см.: *Brandenburg Hans.* Der moderne Tanz. München: Georg Müller, <1913>. Кар. 12). В 1919 она эмигрировала в Австро-Венгрию и основала в Вене студию, выступала с группой русских учениц в своих постановках. Умерла в Париже.

[1] *...была ученицей Луи Фюллер ∾ путем, намеченным впервые Франсуа Дельсарте.* – А. Дункан лишь очень короткий срок была в труппе Лои Фуллер, изобретательницы стиля модернистского эстрадного танца серпантин (участвовала вместе с ней в ряде спектаклей в Париже во время Всемирной выставки 1900), но, безусловно, следовала путем, намеченным впервые Франсуа Дельсартом (см.: *Дункан Айседора.* Моя жизнь. М.: Федерация: Круг, 1930. С. 82–87). Сама Рабенек сообщала: «Своей системе танцев я научилась у Элисабет Дункан – сестры Айседоры, – имеющей свою школу в Берлине. Эту систему привезла из Америки, от Дельсарто, известная Лое Фуллер, учительница Айседоры» (*Черепнин А.А.* В студии освобожденного тела. (У Е.И. Книппер-Рабенек)// Московская Газета. 1911, 14 окт.).

[2] *Танцы известной Мадлэн, танцующей под гипнозом...* – Весной 1909 большим успехом пользовались «танцовщицы-сомнамбулы», которые выступали, в отличие от «босоножки» А. Дункан и ее школы, в мягких туфлях. Среди этих «спящих» танцовщиц критика особенно выделяла некую Мадлен, танцевавшую под гипнозом на сценах Парижа и Лондона; см. статью Andre Charlot (Comedia. 1909. № 563, 15 avr.).

[3] *...старого страдивариуса...* – Т.е. старой скрипки.

[4] *Ницше сказал: «Когда обезьяна сошла с ума, – она стала человеком».* – См. примеч. 5 к статье «Террор и танец» (С. 752 наст. тома).

[5] *...век Перикла и Фидия...* – V в. до н. э., время деятельности Перикла, вождя афинской демократии в период ее расцвета, и Фидия, величайшего древнегреческого скульптора классического периода.

[6] *...еще раз готовится сойти с ума.* – Далее в тексте первой публикации («Утро России») – заключительный абзац, зачеркнутый в макете:

«Поэтому школа Е.И. Рабенек – дело громадной культурной важности: в нем скрыты возможности настоящего оздоровления. И каждый, кто сознает невыносимость продолжать жить в той неврастенической атмосфере, в которой живем мы все, должен нести ему свое сочувствие и помощь».

[7] *...для выявления душевного хаоса в новый строй.* – Далее в гранках зачеркнуто: «Если сказать так, как перефразирует мои слова г. Лопатин: “Начинайте плясать, и больше ничего не надо для общего благополучия”, то это, конечно, нелепость». Фраза содержит полемический выпад против критического отклика на первую публикацию «О смысле танца» – статьи Н. Лопатина «Хочу быть неврастеником» (Утро России. 1911, 30 марта).

[8] *Раденья и пляски хлыстов...* – Хлысты (христоверы) – русская религиозная секта, относящаяся к группе духовных христиан; собрания хлыстов проходят в форме радений, молитвы сопровождаются одиночными и групповыми плясками (так называемое «духовное веселье», «хождение в духе»), при этом участники радений впадают в экстатическое состояние. Подобно другим русским символистам

(например, Андрею Белому), Волошин воспринимал хлыстовские радения как проявление характерных, по его убеждению, для русского народа иррациональных основ мироощущения, специфического «безумия», раскрывающего «дионисийские» начала народной души. Многосторонняя интерпретация этой проблемы – в кн.: *Эткинд Александр.* Хлыст: Секты, литература и революция. М.: Новое лит. обозрение, 1998.

А.В. Лавров

Лицо, маска и нагота

Впервые – ЛТ-88 (С. 399–404), по рукописи, хранящейся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 296). В правом верхнем углу листов рукописи – нумерация синим карандашом: л. 11–20; она свидетельствует о том, что Волошин предполагал напечатать статью в третьей книге «Ликов творчества» в разделе «Танец» (в макете третьей книги в разделе «Танец» последний номер листа аналогичной авторской нумерации – 10). Статья написана в 1910-х.

В рукописи зачеркнуты заключительные фразы статьи (л. 10):

«Говорить и писать о наготе за последние годы стало в России невозможно. Эротическое направление литературы так скомпрометировало и затуманило эти вопросы, что какие бы слова ни говорились, какие бы мысли ни высказывались, с каких бы точек зрения ни подходили в эти годы к вопросам о наготе, – все понималось только в одном определенном смысле, и оставалось только молчать. И было ясно при этом, что когда говорил о наготе Ан. Каменский, напр<имер>,* тó, не входя в обсуждение внутренних его побуждений, что нагота, которую он проповедовал, есть глубокое варварство.

Надо принять как неоспоримую истину два положения – что одежда есть плод человеческой чувственности, а не стыдливости, но что отказаться от одежды – это значит отказаться от многих тысячелетий человеческой культуры, от которой отказываться мы не имеем права. Нагота современного тела невозможна.

Но для нас возможен всегда тот путь, по которому прошла культурная Греция: путем культуры тела, гимнастики и танца достигнуть вновь того, чтобы тело все целиком стало вновь лицом человека. В этом случае культурный принцип одежды не исчезнет – одежда дематериализируется и одухотворится и станет тою маской тела, которую культура больших городов развила для лица».

Концепции, изложенные в статье «Лицо, маска и нагота», формировались у Волошина на протяжении ряда лет. Так, рассказывая о посещениях парижских художественных мастерских, Волошин пи-

* Подразумевается прежде всего рассказ А.П Каменского «Леда», см. статью «О наготе» (С. 23 наст. тома).

сал А.М. Пешковскому (15 дек. 1902): «...вид раздетых моделей. Нет ничего менее чувственного и будничного, как голое человеческое тело. "Человек один из всех зверей изобрел одежду, чтобы наслаждаться наготой", это сказал Сюлли-Прюдом. Страшная правда. Нагота – это самое отрезвляющее средство для всякой чувственности. Тело так прозаично, иногда так красиво, что само по себе в веками притупленном вкусе человека не может вызвать страсти без помощи одежды. Единственное средство против чувственности – это не толь<ко> общие учебные заведения, но и устранение одежды» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 99). Подтверждение этим мыслям Волошин мог найти при чтении хорошо известного ему романа Джорджа Дюморье «Трильби» (1894), содержащего рассуждения о натурщицах в парижских мастерских: «Замечу кстати, что, как хорошо известно всем истинным художникам, нет ничего целомудреннее наготы. Венера одетая или полуодетая во сто крат соблазнительнее Венеры обнаженной. Если бы живая Венера могла позировать в студии художника, то сам Дон-Жуан при виде ее обратился бы в бегство, но не дерзнул бы даже мысленно лелеять сладострастные мечтания» (*Дю Морье.* Трильби. СПб., 1896. С. 66. Ср. в новейшем переводе Т.Н. Лещенко-Сухомлиной: *Дюморье Джордж.* Трильби. М.: Гослитиздат, 1960. С. 68).

В статье «Лицо, маска и нагота» Волошин развивает многие из тех идей, которые содержатся в этюде «О наготе» (С. 23–26 наст. тома).

[1] *...у меня везде лицо.* – Этот эпизод – в том виде, как его передает Волошин, – в книге Дарвина о путешествии на корабле «Бигль» отсутствует. Не исключено, что основанием для волошинского пересказа послужила следующая запись Дарвина (гл. 10, 22 янв.): «Небольшое семейство огнеземельцев <...> присоединилось к нам, расположившись вокруг пылавшего огня. Мы были тепло одеты, и все же, хотя мы сидели близко к огню, нам далеко не было жарко; а между тем голые дикари, сидевшие поодаль, к великому нашему изумлению, обливались потом» (*Дарвин Чарлз.* Путешествие натуралиста вокруг света на корабле «Бигль» / Пер. Е.Г. Бекетовой. М.; Л.: Дет. литература, 1936. С. 221). Первоисточник текста – древний анекдот, зафиксированный в «Пестрых рассказах» (VII, 6) Клавдия Элиана (ок. 170 – ок. 230) – римского софиста, писавшего по-гречески: «Однажды во время снегопада скифский царь спросил какого-то человека, совсем без одежды стоявшего на морозе, не замерзает ли он. Скиф ответил вопросом на вопрос, не мерзнет ли у царя лоб. Услышав от него: "Нисколько", – скиф сказал: "И я не мерзну, потому что мое тело – сплошной лоб"» (*Элиан.* Пестрые рассказы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 59. Перевод С.В. Поляковой).

[2] *...зимою по снегу она ходит нагая.* – Вацлав Серошевский в 1880 был сослан в Сибирь, 12 лет прожил в Якутии. В его повести «Предел скорби» описывается якутская девочка Бытерхай: «Потоки

солнечного света, яркого от белизны снегов, ослепили ее. Мгновение она стояла в их ореоле, неподвижная, нагая, точно медный истуканчик, тоненькая, точно былиночка»; «У огня сидела Бытерхай с венком желтых полярных анемонов на черных кудрях. Другого платья на ней не было» (*Серошевский Вацлав.* Рассказы. СПб.: Знание, 1908. Т. 2. С. 33, 44).

[3] *...торс Афродиты в Museo Natiale del Termini.* – Речь идет о т. н. Афродите Киренской, скульптуре, находящейся в Римском национальном музее (правильное название – Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano).

[4] *...жест Фрины пред Ареопагом.* – Фрина (IV в. до н. э.) – знаменитая греческая гетера; служила моделью Праксителю для Афродиты Книдской и Апеллесу для Анадиомены. Согласно легенде, Фрина была обвинена в безбожии и предстала перед судом. Защитник Фрины, оратор Гиперид, после того как другие доводы не возымели успеха, раздел ее и показал судьям; красота тела Фрины произвела на судей такое впечатление, что ее оправдали.

А.В. Лавров

ПРОЗА. 1900–1906

Очерки, статьи, рецензии

В СТАРЫХ СТЕНАХ. ПОВЕСТИ ЮЖНЫХ БЕРЕГОВ. А. ВОРОТНИКОВА

Впервые – Русская Мысль. 1900. № 4. Библиографич. отдел. С. 123. Без подписи.

Рецензия на кн.: Воротников А. В старых стенах. Повести южных берегов. СПб., 1899.

Рецензия явилась дебютом Волошина в столичной печати. В конце апр. 1900 он писал в этой связи А.М. Петровой: «Посмотрите апрельск<ую> книжку «Рус<ской> Мысли» в читальне – там есть одна моя рецензия («Повести южных берегов» Воротникова). Положим, что книжечка дрянная и рецензия ничего особенно интересного не представляет» (Из лит. наследия-1. С. 109).

В сборник Воротникова входят пять рассказов: «В старых стенах», «Волны», «Зоэ», «Мститель», «Ночь (отрывок)».

[1] См.: *Воротников А.* В старых стенах. Повести южных берегов. С. 23. Подразумевается заклинание («Месяц стал, как круглый щит...»), произносимое Муцием, в повести Тургенева «Песнь торжествующей любви» (1881). См.: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 15 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 59.

А. Л.

В ЗАЩИТУ ГАУПТМАНА

Впервые – Русская Мысль. 1900. № 5. С. 193–200. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Статья представляет собой отклик на выход в свет в февр. 1900 книги: *Гауптман Г.* Драматические сочинения / Пер. под ред. и с предисл. К. Бальмонта. М.: изд. кн. магазина «Труд», 1900. В сборник входили пьесы: «Ганнеле» (пер. К. Бальмонта), «Извозчик Геншель» (пер. В. Саблина), «Одинокие» (пер. Н. Эфроса), «Праздник примирения» (пер. Ю. Балтрушайтиса), «Потонувший колокол» (пер. К. Бальмонта).

В годы юности Волошина Герхарт Гауптман был для него одним из самых любимых и почитаемых современных писателей; в ряду пьес немецкого автора ему были особенно близки символистские драмы – «Ганнеле» и «Потонувший колокол». Отвечая на вопросы «тургеневской» анкеты 20 апр. 1898, Волошин указал, отвечая на вопрос «Кто Ваши любимые поэты?»: «Гейне, Гауптман и я» – и на вопрос «Ваша любимая героиня в романе?»: «Сонечка Мармеладова, Ганнеле, Гретхен» (Ганнеле – героиня не романа, а одноименной драмы Гауптмана) (Труды и дни. С. 58); в аналогичной анкете, заполненной 3 янв. 1899, на вопрос о любимых поэтах он ответил: «Гейне, Гауптман, Некрасов, Байрон, Верлен», – а в перечне «любимых имен» указал: «Ганнеле» (Там же. С. 63). Волошин побывал на трех спектаклях по драматической сказке Гауптмана «Потонувший колокол» («Die versunkene Glocke», 1896) – в первой половине нояб. 1897 в «Интернациональном театре» на Большой Никитской ул. в Москве, где проходили гастроли берлинского Лессинг-театра (подробный отзыв об этом – в письме Волошина к А.М. Петровой от середины нояб. 1897 // Из лит. наследия-1. С. 28–29; см. также зафиксированные Волошиным в записной книжке отзывы зрителей о спектакле // *Волошин Максимилиан.* Записные книжки. М.: Вагриус, 2000. С. 31); в февр. 1898 в Московском обществе любителей искусства и литературы (в помещении Охотничьего клуба) в постановке К.С. Станиславского (он же – в роли Генриха) и 25 окт. 1898 в Московском Художественном Общедоступном театре К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко (Каретный ряд, театр «Эрмитаж») (Труды и дни. С. 56, 62). В письме к матери от 14 окт. 1898 Волошин сообщал, что «предварительно записался на билеты» на «Ганнеле» в Московском Художественном Общедоступном театре, однако эта постановка была запрещена (см.: Из лит. наследия-3. С. 170).

Увлечение Гауптманом разделяла с Волошиным его мать, Е.О. Кириенко-Волошина, которая в 1898 перевела «Вознесение Ганнеле» («Hanneles Himmelfahrt», 1893); Волошин принял участие в этой работе, сделав перевод (частично стихами) заключительной сцены (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 405, л. 68–71 об.) и внеся ряд исправлений в перевод матери (см. его письмо к ней от 2 мая 1898 // Из лит. наследия-3. С. 156–157). Этот перевод тогда остался неопубликованным, хранится в архиве Волошина (см.: Т. 4 наст. изд.

С. 919–921, 983). В творчестве Гауптмана Волошин с особенной похвалой выделял «Потонувший колокол»; сообщая в письме к А.М. Петровой (около 11 марта 1898) о переводе этой драмы, над которым работал Е.В. Деген, он признавался, что продолжает «страшно увлекаться» «Потонувшим колоколом», и добавлял: «Ах! Если бы вы прочли его! Только не в переводе Буренина. Какая это красота и глубина. Красота, как и в архитектурном строении драмы, и в переплетении основных идей, так и в частностях и мелочах. Действительно, это какая-то совершенно «новая красота», которую переводом передать невозможно» (Из лит. наследия-1. С. 55–56).

Параллельно с отзывом о «Драматических сочинениях» Гауптмана, писавшимся сразу по выходе в свет этого издания, в начале марта 1900 (Труды и дни. С. 72), Волошин работал над статьей «Горная сказка», посвященной в основном анализу «Потонувшего колокола» (ее содержание Волошин вкратце изложил в письме к А.М. Петровой от 7 апр. 1900 // Из лит. наследия-1. С. 101–102). Эта статья была отклонена редакцией «Русской Мысли», после чего Волошин передал ее в московскую газету «Курьер» (см. его письмо к матери от 26 апр. 1900 // Из лит. наследия-3. С. 204), но и там она не была опубликована; представленный в редакцию «Курьера» текст статьи, по всей вероятности, не сохранился.

Сходную с волошинской оценку «Драматических сочинений» Гауптмана в переводе Бальмонта дал в рецензии на это издание переводчик Е.В. Деген (в конце 1890-х также пытавшийся переводить Гауптмана): «...на этот раз г. Бальмонт не оправдал утвердившуюся за ним репутацию. Его переводы из Гауптмана носят характер такой небрежности, которая почти нигде не дала проявиться его обычному таланту версификации. Совершенно ученическое стремление к подстрочности местами сменяется таким "вольным" отношением к тексту, что от Гауптмана не остается никакого следа» (Мир Божий. 1900. № 5. Отд. II. С. 85). Далее рецензент приводил множество конкретных примеров непонимания текста, небрежности, неудачных наименований персонажей, неудачной передачи междометий – в том числе и те, которые были указаны Волошиным. В защиту Бальмонта от критики и с попыткой опровержения мнений «одного критика» из «Русской Мысли» – т. е. Волошина – выступил в своем «Литературном обозрении» И.И. Ясинский, соглашавшийся, что междометия и возгласы фантастических персонажей «Потонувшего колокола» «дики для человеческого уха», но подчеркивавший, что «ведь не Бальмонт придумал их. Они всецело принадлежат Гауптману. <...> Почему русский переводчик должен сделать непонятное в подлиннике непременно понятным?»; Ясинский пытался защитить Бальмонта от критиков, которые «Гауптмана чрезвычайно высоко ставят и стараются побить им Бальмонта, которого они ставят низко... Ах, будет время, когда они будут преклоняться пред Бальмонтом и забудут Гауптмана!» (Ежемесячные Сочинения. 1900. № 9. С. 88–89).

Последнее предсказание в известной степени сбылось в отношении Волошина, который в сент. 1902 познакомился с Бальмонтом и затем стал на долгие годы его близким другом и поклонником его творчества (см.: *Давыдов З.Д., Купченко В.П.* Письма К.Д. Бальмонта к М.А. Волошину // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1989. М.: Наука. 1990. С. 44–50).

1 *...с мистиками Христианом Кнорром и Квирином Кульманом...* – В Предисловии к «Драматическим сочинениям» Гауптмана Бальмонт пишет: «Он родился <...> в Силезии, в Оберзальцбрунне. <...> Этим же в значительной степени объясняется и его мистицизм: Силезия всегда была отмечена тяготением к мистическому, и еще в 17-м веке эта черта нашла выражение в произведениях таких писателей, как Христиан Кнорр и Квирин Кульман» (С. VI).

2 *«Анна Мар ∾ майского дерева».* – Неточные и сокращенные цитаты из Предисловия Бальмонта (С. XI).

3 *«Иоганн Фокерат ∾ не должно быть места в мире».* – См.: Там же. С. XII.

4 *...отдельным изданием не появлялся...* – Ошибочное утверждение: «Потонувший колокол» в переводе Буренина, впервые опубликованный в литературных приложениях к «Новому Времени» в 1897 (№ 7491–7560), в том же году был напечатан отдельным изданием: Потонувший колокол. Сказка-драма Гергарта Гауптмана. Пер. В.П. Буренина. М.: Литография Московской Театральной библиотеки С.Ф. Разсохина, [1897]. Упоминаются слова Раутенделейн (действие 2, сцена 4): «Бабушка на кочке // Во мху меня нашла. Я молоком // Собаки вскормлена. В лесу, в болоте // И на горах я – дома» (Там же. С. 56).

5 *выстукивал Ганнеле стетоскопом.* – Имеется в виду издание: *Гауптман Гергарт.* Ганнеле. Фантастические сцены в двух частях. Пер. с нем. А. Г. СПб.: изд. А.С. Суворина, [1895]. В эпизоде осмотра Ганнеле доктором Вахлером (С. 26–31) выделенных Волошиным слов нет в этом переводе. Нет их и в другом известном Волошину переводе драмы: *Гауптман Гергарт.* Ганна. Драматическая фантазия / Пер. с нем. графини Е.В. Тизенгаузен. СПб.: Тип. М. Пайкина и И. Флейтмана, 1898. С. 22–26.

6 *...печатавшаяся в Вестнике Европы.* – Имеется в виду письмо А.К. Толстого из Карлсбада от 30 сент. 1867, в котором он высказывался по поводу своего перевода баллады Гёте «Коринфская невеста»: «Я стараюсь, насколько возможно, быть верным оригиналу, но только там, где *верность* или точность *не вредит художественному впечатлению*, и, ни минуты не колеблясь, я отдаляюсь от подстрочности, если это может дать на русском языке другое впечатление, чем по-немецки. Я думаю, что не следует переводить *слова*, и даже иногда *смысл*, а главное, надо передавать *впечатление*» (Вестник Европы. 1897. № 6. С. 623–624).

7 *«Ну, девица! ∾ несколько упряма».* – См.: *Гауптман Г.* Драматические сочинения. С. 14.

[8] *...душу Бога Всевышнего.* – См.: Там же. С. 44.

[9] *Мне иногда* ∾ *Я рада!* – Неточная цитата из 1-го действия «Потонувшего колокола» (Там же. С. 315).

[10] *Пусть ваш круг меня замкнет!* ∾ *Пламя, пламя без конца!* – Приводятся слова Раутенделейн в 1-м действии (Там же. С. 343–344).

[11] *...В горном воздухе, сюда.* – Слова Третьей сильфы в 1-м действии.

[12] *Достались на свадьбе три яблока мне* ∾ *И красное – красное съела.* – Цитата из 5-го действия (С. 434–435).

[13] *Ты их вскормил, как грудью материнской.* – Цитата из 3-го действия.

[14] *Марш, марш!* – Цитата из 1-го действия (С. 315).

[15] *...Я – Раутенделейн.* – Цитата из 1-го действия.

[16] *...Холля! хусса! хейюхей!* ∾ *Толстый бык храпит в хлеву.* – Фрагменты монолога Лесного фавна в 1-м действии.

[17] *...наравне с Эсхилом и Софоклом...* – Подразумевается следующее высказывание: «...в “Ткачах” для людей девятнадцатого века создан такой же могучий драматический эффект, какой для современников Эсхила и Софокла был создан в “Скованном Прометее” или в “Эдипе-Царе”» (С. IX – X). «Ткачи» (1892) – драма Гауптмана.

А.В. Лавров

В ОБЕР-АММЕРГАУ

Впервые – Русский Туркестан. 1900. № 1, 1 окт. С. 1–3. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Обер-Аммергау – селение в Верхней Баварии, на реке Аммер, всемирно известное проводившимися там (со времени чумы в 1634) представлениями мистерии Страстей Христовых, в которых участвовали местные жители. Волошин посетил Обер-Аммергау 4–5/17–18 июня 1900 вместе с тремя своими спутниками в ходе заграничного путешествия. В «Журнале путешествия», который они совместно заполняли, запись о пребывании в Обер-Аммергау сделана В.П. Ишеевым (см.: Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 23–25). 6/19 июня 1900 Волошин писал матери: «Знаменитые мистерии не представляют из себя ничего особенно интересного, т<ак> к<ак> утратили всю свою первобытную наивность, а действительной художественности не приобрели» (Из лит. наследия-3. С. 211).

20 янв. 1901 Волошин писал Я.А. Глотову из Ташкента: «Мой первый фельетон “В Обер-Аммергау” ташкентской публике не понравился. Он был помещен в первом номере “Русского Туркестана”, которым тот открыл в прошлом году свое существование вновь, после целого года молчания. <...> “Зачем это вы *перевод* в своем первом номере поместили?” – спрашивали редактора догадливые ташкентцы по поводу моего фельетона» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 29).

[1] *...труп короля-поэта... короля-трубадура...* – Имеется в виду король Баварии (с 1864) Людвиг (Людовик) II, покровитель искусств и страстный любитель музыки, страдавший в последние годы жизни психическим расстройством. 13 июня 1886 во время прогулки утопился или утонул в Штарнбергском озере вместе с сопровождавшим его доктором Гудденом.

[2] *...«Романтика на престоле»...* – Имеется в виду Людвиг (Людовик) I (Карл-Август), король Баварии с 1825; рано обнаружив любовь к литературе и искусствам, оказывал покровительство писателям и художникам, приобретал коллекции художественных произведений, поддерживал театры, способствовал превращению Мюнхена во «вторые Афины». В 1848 отказался от короны в пользу сына Максимилиана II.

[3] *...распятие прекрасной резьбы.* – 4/17 июня 1900 Волошин и его спутники совершили восхождение к подножию этого креста (см.: Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 24).

[4] *...«Новых Афин»...* – Подразумевается столица Баварии Мюнхен, где в первой половине XIX в. было возведено множество зданий в «античном» классическом стиле.

[5] *...двойников в «Потонувшем Колоколе»...* – Подразумеваются Пастор и Учитель, персонажи драматической сказки Г. Гауптмана «Потонувший колокол» (1896).

[6] *...в течение трех часов.* – Ср. запись Волошина в «Журнале путешествия» (Мурнау, 3/16 июня 1900): «Просидев 3 часа в Мурнау, мы приехали к 11 час. веч<ера> в Обер-Аммергау, с поразительно ленивым quasi-электрическим паровозом <...>» (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 23). В той же записи далее излагаются некоторые факты, нашедшие отражение в наст. очерке.

[7] *...роли в мистериях исполняются... обывателями Обер-Аммергау...* – В 1900 в роли Христа выступал гончар Антон Ланг, в роли Пилата – бургомистр Себастьян Бадер, в роли Иуды – маляр Иоганн Цвих, в роли Иоанна – Петер Ренталь.

[8] *...Моисей Микель-Анджело.* – Статуя «Моисей» (1515–1516) Микеланджело Буонарроти в церкви Сан-Пьетро ин Винколи (Рим).

[9] *...как в Байрейте или в художественно-общедоступном театре в Москве.* – Имеются в виду Байрейтский оперный театр (Festspielhaus), созданный по замыслу Р. Вагнера для постановки его опер и открытый в Байрейте (1876); Московский Художественно-Общедоступный театр (позднейшее название – Московский Художественный театр), открывшийся осенью 1898.

[10] *...заседаний Синедриона...* – Синедрион – высшее государственное учреждение и судилище в древней Иудее (до 425).

[11] *...по образцу «Тайной вечери» Леонардо да Винчи.* – «Тайная вечеря» (1495–1497) – фреска Леонардо да Винчи на одной из стен трапезной миланского доминиканского монастыря Санта Мария делле Грацие. Волошин ознакомился с нею в ходе своего пребыва-

ния в Милане и зафиксировал свои впечатления в записной книжке (запись от 1 июля н. ст. 1900 // Из лит. наследия-1. С. 251).

[12] *...из «Прекрасной Елены».* – Оперетта (1864) французского композитора Жака Оффенбаха (1819–1880).

[13] *...И по воле мчатся тучи...* – Перевод фрагмента из стихотворения, открывающего «Путешествие по Гарцу» («Harzreise», 1824), часть 1-ю «Путевых картин» Г. Гейне; выполнен Волошиным.

А.В. Лавров

ЭПИЛОГ XIX ВЕКА

Впервые – Русский Туркестан. 1901. № 1, 1 янв. С. 1–3; № 2, 3 янв. С. 1–2. Подписи под текстом: Макс Волошин (№ 1); Max Vole-à-Chine (№ 2). (Вторая подпись имеет каламбурный смысл; подразумевается: Макс, летящий в Китай).

Перепечатано: Грани. 1998. № 188. С. 7–25 (источник текста – газетные вырезки, отправленные Волошиным Л.В. Кандаурову и переданные в редакцию внучкой адресата, Татьяной Кандауровой-Чернышевой).

Вырезки с текстом статьи сохранились в Доме-музее М.А. Волошина (Коктебель); на полях № 2 (С. 2) – приписка Волошина: «Сегодня я прочел о том, как солдаты сжигали в Пекине архив и тысячелетние китайские рукописи. Варвары! (т. е. – “христиане”) – потому что только христианство и занималось уничтожением библиотек (Александрийск<ой> напр<имер>). После этого остается только плюнуть Европейской цивилизации в физиономию и уйти в Китай. Боже мой, какие мерзавцы!!!»

В письме к Я.А. Глотову из Ташкента (20 янв. 1901 Волошин рассказал о резонансе, который произвела его статья по опубликовании: «...“Эпилог XIX века” произвел неожиданный эффект. Генерал-губернатору доложили, что в новогоднем номере “Русского Туркестана” помещена “апология революции”. Перепуганный генерал-губернатор собрал экстерный <так!> совет для обсуждения этого ужасного произведения; мой фельетон читался, комментировался, но в конце концов решено было “оставить без последствий”. В результате в течение нескольких дней ташкентцы цитировали разные места из фельетона. Особенно их поразило то обстоятельство, что XIX век родился в Париже, а умер в Пекине, а потом подпись. У “Русского Туркестана” сразу прибавилось подписчиков. Через несколько дней я был в гостях у вице-губернатора (он же и цензор <...>). Он меня встретил словами: “Ну пусть они там мне объявляют выговор, за то что я пропустил ваш фельетон... Я даже и хотел бы этого. Мне уж столько выговоров за разную ерунду объявляли, что получить выговор за такую вещь, как Ваш фельетон, мне бы даже хотелось. Впрочем, я тут никакой «апологии революции» не вижу – просто очень широкий исторический захват...”» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 29).

Сообщая в недатированном письме к Л.В. Кандаурову (нач. янв. 1901) о запланированном путешествии в Кашгар и оттуда в Китай и о своем интересе к Китаю и китайцам («По правде сказать, ведь это самый приличный и порядочный народ на земном шаре в настоящую минуту»), Волошин добавлял о статье «Эпилог XIX века»: «Кстати, посылаю Вам свой фельетон, помещенный в местной газете и касающийся в корне этих вопросов» (Грани. 1998. № 186. С. 229. Публ. Т. Кандауровой-Чернышевой).

Тему статьи и ее образный строй Волошин развивает также в неоконченной поэме «Девятнадцатый век», над которой он работал с дек. 1898 до авг. 1901. См.: Т. 2 наст. изд. С. 524–535.

[1] Эпиграф – фрагмент 243 отдела восьмого («Народы и отечества») книги Фридриха Ницше «По ту сторону добра и зла» («Jenseits von Gut und Böse», 1886); см. в пер. Н. Полилова: *Ницше Фридрих.* Соч. В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 362.

[2] *...«европеец» с ног до головы...* – Образ соотносится с той же книгой Ницше, которая процитирована в эпиграфе: тема европейской культуры и ее кризиса – одна из центральных в ней.

[3] *...Большого и Малого Трианона.* – Дворцы в Версальском парке: Большой Трианон возведен в 1670–1687 архитектором Жюлем Ардуэн-Мансаром, Малый Трианон – в 1762–1764 Жаком Анжем Габриелем. Ср. их характеристику в письме Волошина к А.М. Петровой от 1/13 нояб. 1899 (Из лит. наследия-1. С. 81).

[4] *Какое величье! ∾ Лишь дамы имели влиянье.* – Автоцитата из стихотворения «Версальский сыр» («В осенний, холодный, но солнечный день...», 21 дек. 1899 / 2 янв. 1900); Roi-Soleil – Король-солнце (*фр.*), прозвище Людовика XIV. См.: Т. 2 наст. изд. С. 370.

[5] *...зала «Jeu de paumes» ∾ текст знаменитой клятвы...* – Имеется в виду заседание Национального собрания 20 июня 1789 под председательством Жана Сильвена Байи, состоявшееся, после того как предназначавшийся для этого зал Дворца малых забав оказался заперт и под охраной французской гвардии, в Зале для игры в мяч (Salle du Jeu de Paume) на улице Св. Франциска в Старом Версале; на этом заседании председатель Байи провозгласил общую клятву от всех шестисот депутатов не расходиться до тех пор, пока для Франции не будет выработана конституция. Впоследствии в этом здании был учрежден Музей революции, напротив входа – мраморная статуя Байи работы Сен-Марсо.

[6] *Луксорский обелиск* – привезенный из Луксора египетский обелиск, воздвигнутый в 1836 (архитектор Ж. Б. Леба) в центре площади Согласия в Париже (Place de la Concorde); на этом месте в 1790-е была установлена гильотина и совершались казни.

[7] *Le roi est mort – vive le roi!* – Король умер – да здравствует король! (*фр.*); официальная формула в королевской Франции, посредством которой народ оповещался о кончине короля и вступлении на престол его преемника.

[8] *Его судьбой толпа играла* ∾ *Любил в солдатики играть.* – Фрагмент из неоконченной поэмы Волошина «Девятнадцатый век». См.: Т. 2 наст. изд. С. 525–526 (строфы IV – VI, другой вариант текста).

[9] *...был сослан на далекий остров.* – Подразумевается остров Св. Елены в Атлантическом океане (владение Англии), куда был препровожден Наполеон I Бонапарт после поражения при Ватерлоо и вторичного отречения от престола (22 июня 1815).

[10] *«Die Heilige Allianz»* – «Священный Союз» (*нем.*) – союз европейских монархов, заключенный после крушения наполеоновской империи 26 сент. 1815 в Париже русским императором Александром I, австрийским императором Францем I и прусским королем Фридрихом Вильгельмом III с целью обеспечения незыблемости решений Венского конгресса (1814–1815); к нему присоединились Франция и ряд других европейских государств.

[11] *...самого выдающегося из профессоров... Гегеля.* – С 1818 до конца жизни Гегель – профессор Берлинского университета; в это время он приобрел репутацию официального философа Прусского государства.

[12] *Он слил в нем лучшее, что стало* ∾ *И первой страстью полюбил.* – Этот стихотворный фрагмент соотносится с текстом поэмы «Девятнадцатый век», но прямых аналогий в нем не находит.

[13] *«Свои труды, надежды, помышления он отдал ей»* – неточная цитата из стихотворения Н.А. Некрасова «Памяти Добролюбова» («Суров ты был, ты в молодые годы...», 1864).

[14] *...огненными искрами греческого восстания.* – В июле 1823 Байрон отплыл из Генуи в Грецию, чтобы принять участие в освободительной борьбе греков против турецкого владычества; скончался в Миссолунги 19 апр. 1824.

[15] *Diesen Kuß der ganzen Welt!* – Цитата из стихотворения Ф. Шиллера «К радости» («An die Freude», 1785); в переводе И. Миримского: «Обнимитесь, миллионы! // Слейтесь в радости одной!»

[16] *Они совсем не замечали* ∾ *Ребенком в землю и сойдет...* – Этот стихотворный фрагмент представляет собой вариант строфы <XVI> поэмы «Девятнадцатый век». Ср.: Т. 2 наст. изд. С. 530–531.

[17] *...бронзовый Фурье...* – Памятник Шарлю Фурье работы Э. Дерре (1899) близ бульвара Клиши.

[18] *...есть кладбище...* – Северное (Монмартрское) кладбище.

[19] *Кругом монументы богатых мещан* ∾ *Теперь расцвели его слезы.* – Автоцитата (с вариантами отдельных строк) из стихотворения «Камни Парижа» («В поэзии старых больших городов...», янв. 1900 – февр. 1901). См.: Т. 2 наст. изд. С. 381–382. На могиле Гейне Волошин побывал 5/17 нояб. 1899 и в тот же день подробно рассказал о ней в письме к А.М. Петровой (см.: Из лит. наследия-1. С. 86–87).

[20] *К ногам возлюбленной Свободы* ∾ *Всё был один наивный бред.* – Строфа <XX> поэмы «Девятнадцатый век». См.: Т. 2 наст. изд. С. 532–533.

[21] *Плоды фантазии прекрасной ∾ Как тихий звук во тьме ночной...* – Строфа <XXI> поэмы «Девятнадцатый век». См.: Там же. С. 533.

[22] *Италия объединилась... рабы были освобождены...* – Подразумеваются провозглашение Итальянского королевства (18 февр. 1861) и издание в России Манифеста об освобождении крестьян от крепостной зависимости (19 февр. / 3 марта 1861).

[23] *...Шиллеровскому колоколу ∾ «Потонувший колокол».* – Подразумеваются «Песнь о колоколе» («Das Lied von der Glocke», 1799) Ф. Шиллера и драматическая сказка Г. Гауптмана «Потонувший колокол» (см. с. 759–762 наст. тома).

[24] *...задушить... китайского дракона...* – Подразумеваются совместные действия войск Германии, Японии, Великобритании, США, Франции, России, Италии и Австро-Венгрии по подавлению Ихэтуаньского («боксерского») восстания в Северном Китае, начавшегося в 1899; иностранная интервенция (1900–1901) привела к подавлению восстания.

[25] *Степь...∾ Пламя угасающего заката...* – Этот фрагмент навеян впечатлениями от среднеазиатской пустыни (с 6 окт. до 15 нояб. 1900 Волошин странствовал с караваном в составе изыскательской партии В.О. Вяземского). *Джюсан* (*каракалпакск.* жуўсан) – полынь.

[26] *...проложите путь культуре».* – Приведенный фрагмент речи германского императора Вильгельма II, произнесенной 14 июля 1900 в Бремергафене перед отрядами, отправлявшимися в Китай, был напечатан в газете «Русские Ведомости» (которую тогда регулярно читал Волошин) 16 июля 1900 (№ 196. С. 1). Полный текст речи императора к войскам опубликован там же 18 июля 1900 (№ 198. С. 2). Крайне негативно отзывается Волошин об этой речи в письме к А.М. Петровой от 11 дек. 1900 (Из лит. наследия-1. С. 119).

[27] *...в своей газете.* – Имеется в виду еженедельник «Hilfe», основанный Ф. Науманом (1895). Сведения об этом Волошин, безусловно, почерпнул из русской печати (ср. его сообщение в письме к матери от 10 дек. 1900: «Я имел терпение перечитать в Рус<ских> Ведомостях все телеграммы из Китая с мая месяца и все корреспонденции Иоллоса из Берлина и возмущался до глубины души» // Из лит. наследия-3. С. 246).

[28] *...фельдмаршал Вальдерзее ∾ тонкий политический шаг.* – Немецкий фельдмаршал граф Альфред фон Вальдерзее, командующий союзными войсками, подавлявшими восстание ихэтуаней, прибыл в Пекин 29 сент. 1900; о поднятии над гробницами Мингов (Мин – китайская императорская династия в 1388–1644) германского флага «Русские Ведомости» сообщили 22 нояб. 1900. Волошин писал матери 10 дек. 1900: «Апофеоз Европейского варварства и Европейской глупости (а в частности, немецкой) – это поход, сооруженный Вальдерзее для осквернения гробниц Мингов <...> (Из лит. наследия-3. С. 246).

[29] *В Трансваале... усмирение бунта «подданных ее величества»...* – Имеется в виду англо-бурская война (1899–1902), предпринятая Великобританией против бурских республик Южной Африки – Оранжевого свободного государства и Трансвааля; в результате войны обе республики в 1902 стали английскими колониями.

[30] *«Вещая птица Гамаюн»* – точнее, «Гамаюн – птица вещая» (1897), картина В.М. Васнецова (ныне хранится в Дагестанском музее изобразительных искусств, Махачкала).

[31] *...в своей предсмертной статье.* – Цитируется статья Вл. Соловьева «По поводу последних событий (Письмо в редакцию)» (Вестник Европы. 1900. № 9. С. 304).

[32] *«Да и теперь ∾ заранее известно».* – Фрагмент той же статьи (Там же. С. 304, 306).

[33] *«Все кончено ∾ теперь старики идут!»* – Слова Вл. Соловьева в пересказе кн. С.Н. Трубецкого (неточные и сокращенные цитаты). См.: *Трубецкой С.Н.* Смерть В.С. Соловьева. 31 июля 1900 г. // Там же. С. 414.

[34] *...приветствовал Вильгельма, как Зигфрида...* – Имеется в виду впервые опубликованное в «Вестнике Европы» (1900. № 9. С. 316) стихотворение Вл. Соловьева «Дракон. Зигфриду» («Из-за кругов небес незримых ..», 24 июня 1900), которое явилось откликом на решение Вильгельма II послать войска для подавления восстания в Китае: «Наследник меченосной рати! // Ты верен знамени креста, // Христов огонь в твоем булате, // И речь грозящая свята» (*Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 137 («Библиотека поэта». Большая серия). 10 дек. 1900 Волошин писал матери: «...“предводителя гуннов” Соловьев приветствует как “Зигфрида”. Я вполне понимаю, почему, и понимаю мысль и идею Соловьева, но не могу примириться с этим (т. е. стихотвореньем)» (Из лит. наследия-3. С. 246).

[35] *...за Б о л ь ш о й К у л а к по ее адресу.* – Восстание в Китае было начато тайным обществом Ихэцюань («Кулак во имя справедливости и согласия»).

[36] *...слова умирающего Лассаля ∾ воздать мне должное».* – Эти слова не являются в прямом смысле предсмертными словами Ф. Лассаля (умершего 31 авг. 1864 в результате смертельного ранения на дуэли). В биографическом очерке о Лассале, выпущенном одновременно двумя изданиями, сообщается: «“Я бегло пересмотрел мою жизнь, – писал сам Лассаль в одном из предсмертных писем. – Она была велика, честна, смела, достаточно доблестна и блестяща. Будущее сумеет воздать мне должное”...» (Ф. Лассаль. Его жизнь, научные труды и общественная деятельность. Биогр. очерк В.Я. Классена («Жизнь замечательных людей». Биогр. б-ка Ф. Павленкова). СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1896. С. 160; Жизнь Ф. Лассаля в связи с его научной и общественной деятельностью. Популярный очерк В.Я. Классена. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1896. С. 160). Эта цитата приводится и в рецензии на книгу: Мир Божий. 1897. № 1. Отд. II. С. 81.

[37] *...Ромулом Августулом европейской цивилизации...* – Последний римский император Ромул Августул был свергнут 23 авг. 476 германским военачальником Одоакром; этим ознамсновалось падение Западной Римской империи.

А.В. Лавров

А. БЁКЛИН

Впервые – Русский Туркестан. 1901. № 14, 31 янв. С. 2. Подпись под текстом: Макс Волошин.

С живописью Арнольда Бёклина Волошин ознакомился впервые во время непродолжительного пребывания в Базеле (окт. 1899) – в Художественном музее, затем видел его работы в Берлинской национальной галерее (в Берлине Волошин жил с конца нояб. 1899 по янв. 1900) и в Мюнхене – 2/15 июня 1900 в галерее Шака и 3/16 июня в Новой Пинакотеке (в тот же день, рассказывая в «Журнале путешествия» о посещении этого музея, Волошин отметил: «Знаменитая "Игра волн" Бёклина особенного впечатления не произвела. Волны, действительно, великолепны, но передняя наяда, и преимущественно ее задняя часть, подверглась жестокой критике <...>») (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 22).

[1] *...в период последних двух лет.* – В числе этих статей – обзор (с иллюстрациями) П. Ге «Арнольд Бёклин, Франц Стук и Саша Шнейдер» в журнале «Жизнь» (1899. № 4, февр. С. 119–138).

[2] *...богатая картинная галерея...* – Публичное художественное собрание (Художественный музей) в Базеле; основан в 1672, экспонирует швейцарское и западноевропейское искусство XIII–XX вв.

[3] *...«Toten Insel» и «Willa am Meer».* – «Остров мертвых», 1880 (Художественный музей, Базель) и «Вилла у моря», 1864 (Галерея Шака, Мюнхен).

[4] *«Panische Schreck»* – «Пан, пугающий пастуха» в галерее Шака. В «Журнале путешествия» (который заполняли Волошин и его спутники) Л.В. Кандауров 2/15 июня 1900 записал о посещении Schack-Gallerie: «Последняя обладает многими картинами Бёклина; здесь 2 виллы у моря, морская идиллия, жалобы пастуха, смерть на коне скачет в осенний день, анахорет, Пан, пугающий пастуха, и еще несколько. Не все картины по краскам так же хороши, как и по замыслу» (См.: Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 18–19, 370, 473–474).

[5] *Экстемпорале* – классное письменное упражнение: перевод русского текста на иностранный язык (чаще всего латинский или греческий).

[6] *...не Винкельмановского грека...* – Подразумевается немецкий историк античного искусства Иоганн Иоахим Винкельман, утверждавший нормативный характер античного искусства и его красоты, которое в его трактовке концентрировалось в греческой скульптуре

периода расцвета, отмеченной «благородной простотой и спокойным величием».

[7] *...в красках Помпейских фресок.* – С образцами древнеримской живописи, извлеченными при раскопках Помпеи, Волошин ознакомился в Неаполе 13/26 июля 1900; 11/24 янв. 1901 он писал А.М. Пешковскому: «В Помпее меня ошеломила древнеримская живопись (собственно не в самой Помпее, т<ак> к<ак> она вся находится в Неаполитанском музее). Она показалась мне целым откровением. Она гораздо ближе к нашей современной, чем живопись Возрождения. И я ее ставлю выше последней» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 99).

[8] *Sezession Aufstellung.* – Художественное объединение «Sezession» (*нем.* «Absonderung» – обособление) возникло в Мюнхене (1892).

[9] *...в одном из... фельетонов «Листки из записной книжки».* – См. с. 336–340 наст. тома.

А.В. Лавров

ЛИСТКИ ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

Впервые – Русский Туркестан. 1901. № 13, 28 янв. С. 1–2; № 18, 9 февр. С. 1–2; № 20, 16 февр. С. 1–2; № 26, 2 марта. С. 1–2; № 34, 18 марта. С. 1–2. Подпись под каждой из частей: Макс Волошин.

Путевые очерки написаны по впечатлениям от заграничного путешествия, совершенного Волошиным вместе с Л.В. Кандауровым, В.П. Ишеевым и А.В. Смирновым в июне – июле 1900 (Австрия – Бавария – Тирольские Альпы – Италия – Греция – Константинополь). Во время пути они вели «Журнал путешествия» – поочередно каждый день заносили подробные записи об увиденном и пережитом (см.: Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 5–108); кроме того, Волошин параллельно фиксировал впечатления в своей записной книжке (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 437), развернутые повествовательные фрагменты из нее опубликованы (см.: Из лит. наследия-1. С. 235–237, 250–253, 258–259, 263–264, 273, 278–279). Эти записи во многом служили исходным материалом для очерков, в которых, однако, отражена лишь начальная стадия путешествия – до перехода через горы в северную Италию.

В пояснение к вырезкам с «Листками из записной книжки», высланным А.М. Петровой, Волошин добавлял (в письме из Ташкента от 16 фев. 1901): «...это тоже всё материалы для будущих стихов – вы так на них и смотрите. <...> Я бы, может, и усумнился бы, пожалуй, печатать их, если бы это не было в Ташкенте и если б я не был уверен, что их никто не станет читать. А здесь я просто записываю себе разный материал, который по своей лени и не потрудился бы записать. А так, по крайней мере, мне легче будет обрабатывать его» (Из лит. наследия-1. С. 129). В то же время, высылая матери

29 янв. 1901 вырезку с первой публикацией «Листков из записной книжки», Волошин сообщал: «Это начало очерков путешествия. Фельетоны эти в Ташкенте производят фурор. Вице-губернатор <...> мне говорил вчера: “Вы пишите только больше: всё пропущу, что ни напишете” <...>» (Из лит. наследия-3. С. 251–252). В ответ на письмо Е.О. Кириенко-Волошиной, в котором она выражала свою неудовлетворенность очерками Волошина в «Русском Туркестане», он отмечал: «Относительно фельетонов вы правы – ведь я и сам Вам писал, что писал их наскоро. Ведь для меня это всё только материалы для будущих стихов, а потому не удивительно, что они произвести впечатления не могут, а между тем для маленькой газеты они еще слишком хороши» (Там же. С. 256).

[1] *...на склонах Ортлера...* – Ортлер – высочайшая вершина немецких Альп (3902 м). См. запись Волошина в «Журнале путешествия» от 12/25 июня 1900 (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 35–37).

[2] *...с виллы Адриана...* – Руины виллы императора Публия Элия Адриана, построенной (125–135) близ Тиволи (Тибура) под Римом. См. запись Волошина, сделанную при посещении Тиволи 6/19 июля 1900 (Из лит. наследия-1. С. 278–279), а также его запись, занесенную в тот же день в «Журнал путешествия» (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 82–82), письмо к А.М. Петровой от 7/20 июля 1900 (Из лит. наследия-1. С. 111–112) и стихотворение «Отрывок о Тиволи» («Фонтаны, аллеи... Запущенный сад...», до 20 янв. 1901 // Там же. С. 282–284; Т. 2 наст. изд. С. 518–519).

[3] *...веточка с могилы Шелли...* – Прах Шелли был погребен 16 авг. 1822 на Новом протестантском кладбище в Риме, рядом с пирамидой Цестия. См. запись Волошина в «Журнале путешествия» от 4/17 июля 1900 (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 77).

[4] *...театра Диониса...* – Театр Диониса, примыкающий к южной части афинского Акрополя, начат в VI в. до н. э., закончен в 338–326 до н. э., перестроен в римские времена.

[5] *...на вилле д'Эсте...* – Виллу д'Эсте в Тиволи (1550–1572; архитектор Пирро Лигорио), построенную для кардинала Ипполито д'Эсте, Волошин посетил в тот же день, что и виллу Адриана (см. выше, примеч. 2).

[6] *...на склонах Афинского акрополя.* – Волошин и его спутники ознакомились с Акрополем и музеем, открытым там в 1878, 21 июля / 3 авг. 1900. См. запись Л.В. Кандаурова за этот день в «Журнале путешествия» и там же запись Волошина от 22 июля / 4 авг. (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 105–107).

[7] *...То пою всегда, как птичка.* – Весь текст стихотворения (7 янв. 1901, Ташкент) см.: Т. 2 наст. изд. С. 459.

[8] *«В путешествии ∾ подошвами своих сапог» и т. д.* – Неточно цитируются записи Волошина, предпосланные тексту «Журнала путешествия» (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 7).

[9] *«Итого все путешествие ∾ обошлось в 170 рублей».* – См.: Там же. С. 365–367.

[10] *Собор св. Стефана...* – Центральный собор в Вене, образец австрийской архитектуры готической эпохи (XII – XV вв.). Ср. запись Волошина в записной книжке от 29 мая / 11 июня 1900 (Из лит. наследия-1. С. 235).

[11] *Слегка выделяясь, во мраке видны ∾ Фигур, переплетов, узоров...* – Фрагмент из стихотворения Волошина «Камни Парижа» («В поэзии старых больших городов...», янв. 1900 – февр. 1901); в нем цитируемый фрагмент представляет собой описание собора Парижской Богоматери. (Т. 2 наст. изд. С. 380).

[12] *...не в Notre Dame ∾ в Реймском соборе.* – Памятники французской архитектуры: собор Парижской Богоматери (Notre-Dame de Paris; 1163 – середина XIV в.), Сент-Шапель (1243–1248; предположительно архитектор Пьер де Монтеро), Сен-Жермен-л'Оксерруа (XII – XVI вв.), Сен-Жермен-де-Пре (самая древняя церковь Парижа, сохранила остатки портала XII в.), Реймсский собор (XIII в.) – традиционное место коронации французских королей.

[13] *«Божественная Комедия».* – Поэма Данте Алигьери создана в 1307–1321.

[14] *...скверно-грязно-желтого цвета.* – Ср. запись Волошина от 31 мая / 13 июня 1900 (Из лит. наследия-1. С. 237).

[15] *...начинает складываться стихотворение.* – Черновым автографом стихотворения «Свежий ветер. Утро. Рано...» завершается указанная выше запись Волошина от 31 мая / 13 июня 1900; тем же стихотворением (под заглавием «На Дунае», беловой автограф) начинается запись Волошина в «Журнале путешествия» за тот же день (см.: Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 14–15; Т. 2 наст. изд. С. 374).

[16] *...вступает в разговор.* – Описываемый далее эпизод отражен в «Журнале путешествия» – в записи Волошина от 31 мая / 13 июня 1900 (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 16).

[17] *...время процесса Деруледа...* – Поль Дерулед – лидер «Лиги патриотов», решительный антидрейфусар и антисемит – 26 февр. 1899 на похоронах Ф. Фора побуждал генерала Роже осуществить государственный переворот; был приговорен к изгнанию из Франции на 10 лет.

[18] *«Уж поздно под вечер приехал я в Кёльн ∾ Что с ним бы вовек не расстался...»* – Фрагмент из гл. 4 поэмы Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка» («Deutschland. Ein Wintermärchen», 1844), переведенный Волошиным. Над переводом этой поэмы Волошин работал в 1897–1899, переведенные фрагменты опубликованы в кн.: *Адамантова Вера.* Поэтика перевода М.А. Волошина. New York; Ottawa; Toronto: Legas, 1993. С. 287–294. См. также: Т. 4 наст. изд. С. 887–900.

[19] *...к своему пребыванию в Линце.* – В Линце – главном городе Верхней Австрии – Волошин и его спутники останавливались 31 мая / 13 июня 1900, см. запись Волошина за этот день в «Журнале путешествия» (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 14–16), а также датированное

тем же днем его письмо к матери (Из лит. наследия-3. С. 210–211); оттуда они отправились по железной дороге в Мюнхен.

[20] *...колоссальная статуя Баварии ∾ кружку пива.* – Бронзовая женская фигура (в поднятой левой руке – венок из дубовых листьев) с квадригой львов, символизирующая Баварию, на «Воротах Победы», воздвигнутых в 1843–1852 по проекту Фридриха фон Гертнера; высота ее – 20,5 м, пьедестал – 9,5 м. Ср. запись Волошина в «Журнале путешествия» от 1/14 июня 1900 – в день прибытия в Мюнхен (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 18).

[21] *Sezession Aufstellung.* – См. примеч. 8 к статье «А. Бёклин» (С. 770 наст. тома).

[22] *Neue Pinakothek* – Новая Пинакотека, мюнхенский художественный музей, экспонирующий европейскую живопись и скульптуру конца XVIII – начала XX в.; Волошин и его спутники посетили ее 3/16 июня 1900.

[23] *...следующий рассказ Рёскина ∾ прибавляет Рёскин.* – Цитата из книги Дж. Рёскина «Искусство и действительность» (раздел «Искусство и знание»). См.: Рескин (Ruskin J.). Искусство и действительность (Избранные страницы) / Пер. О.М. Соловьевой. М.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1900. С. 109–110.

[24] *...картина Сегантини...* – Описывается картина «Пахота в Энгадине» (1890); краткую ее характеристику Волошин дает также в «Журнале путешествия» – в записи от 3/16 июня 1900 (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 21–22).

[25] *...картина Габриэля Макса: «Катэрина Эмерих».* – «Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich»; Волошин подробно характеризует ее в той же записи (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 21).

[26] *...ущелье Рейса около Чертова моста...* – Чертов мост в Альпах над ущельем Рейса на высоте 1400 м; построен из гранита (1830).

[27] *«В горах живет старинный род драконов».* – Другое название этой картины – «Ущелье дракона» («Drachenschlucht», ок. 1870).

[28] *...портрет Бёклина в молодости...* – «Автопортрет со Смертью, играющей на скрипке», 1872.

[29] *...его «Лесную тишь».* – Эта картина («Schweigen im Walde», 1898, 1899) имеет три авторских варианта.

[30] *«Остров мертвых»* – «Toten Insel», 1890 (Публичное художественное собрание, Базель).

[31] *...полуразрушенной «Виллы у моря».* – «Willa am Meer», 1864 (Галерея Шака, Мюнхен).

[32] *«Pietà» Бёклина...* – Известны две картины Бёклина с таким названием: одна (1860-е) – в базельском Публичном художественном собрании, другая (1871–1874) – в Берлинской национальной галерее.

[33] *...своих действительных обязанностей...* – См. некрологическую статью Волошина «А. Бёклин» (С. 318–320 наст. тома).

[34] *«Война»* – 1894 (Новая Пинакотека)

[35] *...первый номер «Русского Туркестана» за 1900 г.* — См. очерк «В Обер-Аммергау» (С. 288—299 наст. тома).

[36] *«Вы, греки, еще совсем дети!»* — Слова одного из жрецов, обращенные к Солону, в диалоге Платона «Тимей» (22b): «Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца!» (*Платон.* Соч. В 3 т. М.: Мысль, 1971. Т. 3, ч. 1. С. 463. Пер. С.С. Аверинцева).

[37] *...статую «Писца»... фигуру «Сельского старшины»...* — Памятники древнеегипетского искусства: статуя царского писца Каи (известняк) и статуя вельможи Каапера «Сельский старшина» (дерево) — скульптуры середины III тысячелетия до н. э. (Лувр, Париж и Египетский музей, Каир).

[38] *«Семя аще не умрет, не принесет плода».* — Ин XII, 24: «...если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода».

[39] *...толпы, приветствовавшей Фламинина...* — Имеется в виду завершение Второй Македонской войны (между Римом и Македонией) — победа римской армии, возглавлявшейся Фламинином, над македонской при Кинескефалах (197 до н. э.); после этого Греция попала в фактическую зависимость от Рима.

[40] *...Тит въезжал с триумфом в... Иерусалим...* — В ходе Иудейской войны римский император Тит в 70 завоевал и разрушил Иерусалим.

[41] *...поражение при Каннах.* — В ходе Второй Пунической войны карфагенская армия Ганнибала 2 авг. 216 до н. э. окружила и уничтожила 70-тысячную римскую армию при Каннах (селение в Юго-Восточной Италии).

[42] *...веселые приключения и анекдоты Бокаччио...* — Подразумевается книга новелл Джованни Боккаччо «Декамерон» (1350—1353).

[43] *...итальянского Risorgimento...* — Рисорджименто (букв. — возрождение) — национально-освободительное движение против иноземного господства и за объединение раздробленной Италии в период с конца XVIII в. до 1861.

[44] *Марнара.* — Вероятно, подразумевается маркиз Альфонс Ламормора (1804—1878), итальянский генерал и политический деятель, глава правительства Италии (1864—1866).

[45] *...альбанских крестьянок, транстеверинок...* — Альбано — местность к юго-востоку от Рима (озеро Альбано); Транстевере — район Рима на правом берегу Тибра.

[46] *Триен* — Тренто, город в Северной Италии.

[47] *...итальянскими путешествиями Гёте и Гейне.* — И.В. Гёте совершил итальянское путешествие в 1786—1788, Г. Гейне — в 1828; впечатления от пребывания в Италии отразились в книге Гёте «Путешествие по Италии» («Italiänische Reise», 1816—1817) и в 3-й и 4-й частях «Путевых картин» («Reisebilder», 1829—1830) Гейне.

[48] *...И по воле мчатся тучи!* — См. примеч. 13 к статье «В Обер-Аммергау» (С. 764 наст. тома).

[49] *Я ночевал в Партенкирхе...* – В селении Партенкирхен (Partenkirchen, Garmisch-Partenkirchen, у Волошина – неточно), в 100 км к югу от Мюнхена, Волошин и его спутники ночевали с 5/18 на 6/19 июня 1900. См. запись Волошина в «Журнале путешествия» от 6/19 июня (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 26–27).

[50] *Эрвальд (Ehrwald)* – деревня на высоте 993 м; Волошин и его спутники переночевали там в гостинице с 6/19 на 7/20 июня 1900.

[51] *Wildspitze* – Вильдшпитце, вершина в Эцтальских Альпах (3776 м).

[52] *Eibsee* – Эйбзее, альпийское озеро на высоте 972 м, в двух с половиной часах пути от Гармиш-Партенкирхена.

[53] *И вот я свободен! Весь мир предо мной ∾ Лежала пустыня немая...* – Фрагмент незавершенного стихотворения Волошина «Под небом Италии вы рождены...». См.: Т. 2 наст. изд. С. 520–521, 635.

[54] *Под Гох-Йохом...* – Хох-Йох (Hochjoch) – горный перевал и вершина высотой 2897 м. Волошин и его спутники проследовали этим маршрутом 9/22–10/23 июня 1900 (см. записи Волошина и В. Ишеева за эти дни в «Журнале путешествия» // Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 30–34).

[55] *«Вир воллэн эйнен фэдель...∾ дикэ фэдель...»* – На искаженном немецком: «Нам нужны нитки... но не нитка... не настоящая нитка... но очень, очень, очень толстая нитка...» По-немецки нить, нитка – der Faden, веревка – der Strick.

[56] *...в... долину Эча, к Мерану.* – Переход в долину реки Эч (Адидже) Волошин и его спутники совершили 10/23 и 11/24 июня 1900, одну ночь провели в гостинице близ Мерана (Мерано), другую – в Праде (Прато). См. записи В. Ишеева и Л. Кандаурова за эти дни в «Журнале путешествия» (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 32 –35). 10/23 июня 1900 Волошин писал матери: «Только что совершили переход через ледники и теперь спускаемся в долину Мерана, но до него не дойдем, а пойдем через Стельвио в Бормио. Вчера нас застала гроза в горах, и мы перебирались через потоки по пояс в воде» (Из лит. наследия-3. С. 213).

[57] *Ортлер* – высочайшая вершина немецких Альп (3902 м).

[58] *Бормио* – итальянский городок в Альпах (1225 м над уровнем моря). 13/26 июня 1900 Волошин писал оттуда матери: «Вчера мы перешли через Стельвио (Stilfser-Joch) высочайшую дорогу в Европе (около 3-х верст высоты) и теперь находимся в итальянском городке Бормио, где реши<ли> отдохнуть день после этого гигантского перевала (40 кило<метров> длин<ой> с подъемом на 3 версты в один день)» (Из лит. наследия-3. С. 213). Характеристику Бормио Волошин дал также в записной книжке (запись от 15/28 июня 1900 // Из лит. наследия-1. С. 250).

А.В. Лавров

ГЕРГАРДТ ГАУПТМАН И ЕГО «ПОТОНУВШИЙ КОЛОКОЛ»

Впервые – Русский Туркестан. 1901. № 52, 11 апр. С. 1–3.

О восприятии Волошиным творчества Г. Гауптмана в конце 1890-х см. в комментарии к статье «В защиту Гауптмана» (С. 759–761 наст. тома).

Вполне вероятно, что в «Русском Туркестане» была опубликована лишь первая половина статьи Волошина: о драматической сказке «Потонувший колокол», указываемой в заглавии, в напечатанном тексте лишь попутно упоминается; кроме того, Волошин, сообщая (в письме к матери из Барселоны от 3/16 июня 1901) о статье, посланной в ташкентскую газету, отмечает ее большой объем: «В "Русс<кий> Тур<кестан>" я отправил только один фельетон, но очень большой. Денег от него еще не получал <...>» (Из лит. наследия-3. С. 269).

[1] *...называя «символистов» – «цимбалистами».* – Так называл символистов П. Верлен, но никак не Ш. Бодлер, скончавшийся в 1867, за девятнадцать лет до того, как французский поэт Ш. Мореас впервые использовал термин «символизм» в предисловии к своему сборнику стихов «Кантилены» (1886) и теоретически обосновал его в «Манифесте символизма», опубликованном в газете «Figaro» 18 сент. 1886.

[2] *С легкой руки Макса Нордау понятие «вырождения»...* – Подразумевается книга Нордау «Вырождение» («Die Entartung», 1892–1893; русский перевод – СПб., 1894), в которой различные современные явления культуры и мысли объединены и осмыслены под знаком якобы наличествующих в них признаков духовного вырождения.

[3] *«О закрой свои бледные ноги»...* – Однострочное стихотворение В. Брюсова, впервые опубликованное в сборнике «Русские символисты» (Вып. 3. М., 1895).

[4] *«Les paons blancs d'ennui»...* – Образ, восходящий к строке «Les paons blancs, les paons de l'ennui» из стихотворения М. Метерлинка «Ennui» («Уныние»), вошедшего в его книгу «Теплицы» («Serres chaudes», 1889). Ср. русский перевод: Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М.: Радуга, 1994. С. 533.

[5] *«Рыжих собак моей совести и городового, который не плачет».* – Ср. со строками из пародийного «Сонета» В.П. Буренина: «Красные собаки желтой ненависти // Грызутся с белыми собаками розовой любви» (*Граф Алексис Жасминов* <Буренин В.П.>. Голубые звуки и белые поэмы. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1895. С. 15).

[6] *...в своей замечательной книге о Гауптмане...* – Имеется в виду кн.: *Schlenther Paul.* Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung. 3 Aufl. Berlin: S. Fischer Verlag, 1898. Приводимые Волошиным биографические сведения о Гауптмане восходят к этому источнику.

[7] *...драма «Перед восходом солнца»...* – Эта пьеса («Vor Sonnenaufgang», 1889) была первым произведением, принесшим Гауптману

известность благодаря ее постановке в Лессинг-театре в Берлине союзом «Свободная сцена» (20 окт. 1889), но ей предшествовали другие выступления писателя в печати (в 1887–1888, в частности, вышли в свет его рассказы «Карнавал» и «Стрелочник Тиль»).

[8] *Затем следовали ∾ не переведенная по-русски.* – Драма «Праздник примирения» («Das Friedenfest», 1890) в переводе Ю. Балтрушайтиса опубликована в кн.: *Гауптман Г.* Драматические сочинения / Пер. под ред. и с предисл. К.Д. Бальмонта. М.: Труд, 1900; комедия «Профессор Крамптон» («Kollege Crampton», 1892) – в переводе С.Н. Нани в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки» (1898. № 5. С. 1–30). Вопреки утверждению Волошина, «воровская комедия» Гауптмана «Бобровая шуба» («Der Biberpelz», 1893) была напечатана отдельным изданием в переводе В. Пр–ва (В.В. Протопопова) (М.: Тип. Моск. театр. б-ки С.Ф. Разсохина, 1898).

[9] *«Ткачи»* – «Die Weber»; пьеса имеет два авторских варианта – написанный на силезском диалекте и «общелитературный», оба вышли из печати одновременно в янв. 1892.

[10] *...со сценой Растопчина и Верещагина в «Войне и мире».* – Сцена самосуда толпы, инициированного московским губернатором графом Растопчиным, в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» (т. 3, ч. 3, гл. XXV).

[11] *...«Einsame Leute»...* – Заглавие драмы «Одинокие» (1891) в оригинале – «Einsame Menschen».

[12] *...на сцене московского «художественно-общедоступного» театра.* – Премьера драмы Гауптмана «Одинокие» в этом театре состоялась 16 дек. 1899 (режиссеры К.С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, художник В.А. Симов).

[13] *...роман Лассаля и Софьи Солнцевой...* – История этих взаимоотношений (с включением писем Лассаля к Солнцевой) содержится в ее биографическом очерке «Романический эпизод из жизни Фердинанда Лассаля. Дневник. Переписка. Исповедь» (Вестник Европы. 1877. № 11. С. 119–186. Подпись: С. С.).

[14] *...об одном из рассказов Гаршина «Два художника».* – О рассказе В.М. Гаршина «Художники» (1879) идет беседа во 2-м действии «Одиноких». См.: *Гауптман Гергарт.* Пьесы. М.: Искусство, 1959. Т. 1. С. 155–156.

[15] *...в следующем его произведении – в «Ганнеле».* – Драма Гауптмана «Ганнеле» («Вознесение Ганнеле», «Hanneles Himmelfahrt», 1893) была написана не непосредственно вслед за «Одинокими», а после «Ткачей» и «Бобровой шубы».

[16] *«Одинокие люди» стали известны русской публике... после «Потонувшего колокола».* – Это утверждение не соответствует действительности: «Потонувший колокол» в переводе В.П. Буренина был опубликован в 1897, драма «Одинокие люди» в русском переводе была напечатана в журнале «Северный Вестник» (1895. № 7. С. 192–261).

[17] *...«Флориан Гейер» ∾ «Михаил Крамер».* – Пьесы Гауптмана «Florian Geyer» (1896), «Die versunkene Glocke» (1896), «Fuhrmann Henschel» (1898), «Schluck und Jau» (1900), «Michael Kramer» (1900).

[18] *...на сцене «Художественно-общедоступного» театра в Москве.* – Премьера «Михаэля Крамера» в Немецком театре (Берлин) состоялась 21 февр. 1901, в Московском Художественном театре – 27 окт. 1901 (режиссеры К.С. Станиславский, В.В. Лужский).

[19] *...работает над драмой «Христос»...* – Эта драма не была завершена.

А.В. Лавров

БОЙ БЫКОВ

Впервые – Русский Туркестан. 1901. № 156, 19 авг. С. 1–3. Подпись: Макс Волошин.

Очерк написан по впечатлениям от путешествия в Испанию, совершенного Волошиным в июне – июле 1901 вместе с художниками Е.С. Кругликовой, Е.Н. Давиденко и А.А. Киселевым.

Впервые Волошин видел корриду в Барселоне 2/15 июня 1901; в тот же день он изложил свои впечатления в письме к Я.А. Глотову: «Только что вернулся с боя быков. К этому, верно, надо привыкать с детства, и я, должно быть, настолько испорчен христианскою моралью, что не могу наслаждаться этой поэзией волочащихся внутренностей и луж крови. Я видел там мальчика лет 7-ми, который буквально весь дрожал от восторга, смотря на это. Детей масса. Но весь вид арены, всей толпы и этого солнца, этих пестрых и ярких звуков: свистков, криков, аплодисментов – великолепен. Мне казалось, что я сижу в древнем Колизее и только роль христианских мучеников играют лошади. Самым<и> симпатичным<и> из всех были быки. Среди окружающих зверей только в них было что-то человеческое» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 29). О том же впоследствии писала Кругликова в очерке «Из воспоминаний о Максе Волошине»: «В Барселоне впервые смотрели бой быков. Сперва жутко, отвратительно, потом захватывающе интересно и поразительно красиво...» (Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Сов. писатель, 1990. С. 91).

В Севилье Волошин был с 29 июня / 12 июля по 2/15 июля (см.: Труды и дни. С. 90). 1/14 июля он сделал в записной книжке зарисовки корриды (ИРЛИ, ф. 562, оп. 2, ед. хр. 3, л. 98 об. – 100 об., 102 об.); еще один аналогичный карандашный набросок: Там же, ед. хр. 13, л. 22. Оба они воспроизведены в кн.: *Багно В.Е.* Россия и Испания: общая граница. СПб.: Наука, 2006, вкл. между с. 288–289.

В библиотеке Волошина (Дом-музей М.А. Волошина, Коктебель) сохранились 4 программы корриды (шифры: 8915–8918): «Programa de los toros» (Madrid, 1897, 9 mayo), «Programa official de expectacolus, numero extraordinario» (Madrid, 1897, 6, 15, 20 mayo).

[1] *...толстовского «Холстомера» ∾ на бойню.* – Эпизод из гл. XII повести Л.Н. Толстого «Холстомер» (1885).

[2] *...Гвадалквивир «не шумел и не бежал»...* – Подразумеваются строки из стихотворения А.С. Пушкина «Ночной зефир...» (1824): «Шумит, // Бежит // Гвадалквивир».

А.В. Лавров

НОВАЯ КНИГА ОКТАВА МИРБО

Впервые – Курьер. 1901. № 248, 8 сент. С. 3. Подпись под текстом: Макс Волошинов <так!>; помета под текстом: «Paris. Août, 1901».

Рецензия на книгу: *Mirbeau Octave.* Vingt et un jour d'un neurasthénique. Paris: Fasquelle, 1901.

1/14 авг. 1901 Волошин писал матери из Парижа: «Сейчас у меня лежит новая книга Октава Мирбо, довольно увесистый том, который я должен одолеть в 5 дней, т<ак> к<ак> взял его у Косоротова. Я хочу о нем писать рецензию в москов<ский> "Курьер"»; через две недели (16/29 авг.) сообщал ей же: «На днях отправил в "Курьер" фельетон об новом романе Мирбо, с переводом многих мест – очень сильных и ярких» (Из лит. наследия-3. С. 300, 305). Той же темы Волошин коснулся еще раз в письме к матери от 24 сент./ 7 окт. 1901: «На днях мне сказали, что в "Курьере" напечатан мой фельетон об Мирбо (7 сентября). Редакция меня известить не потрудилась и денег еще не прислала. Но я очень рад: теперь по крайней мере можно продолжать работать и писать, а то совсем и охоты не было». (Там же. С. 312).

Интерес Волошина к книге Мирбо отразил переживавшуюся им тогда увлеченность социальными оппозиционными настроениями, и в частности анархизмом. В письме к Я.А. Глотову от 16/29 авг. 1901 он отмечал: «Во главе современного французского анархического движения теперь стоят Октав Мирбо, Тальяд...» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 29). Немного позднее (в недатированном письме к А.М. Петровой, относящемся к концу дек. 1901 – началу янв. 1902) он исключительно высоко оценил социальную драму Мирбо «Дурные пастыри» («Les mauvais bergers», 1897): «"Les mauvais bergers" Мирбо – вещь совершенно потрясающая по своей правде и стоящая выше даже гауптмановских «Ткачей», написанных на ту же тему <...>» (Из лит. наследия-1. С. 151).

[1] *...«Сад мучений» и «Дневник горничной»...* – Романы Мирбо «Le jardin des supplices» (1899) и «Journal d'une femme de chambre» (1900).

[2] *...миллиардер – американец ∾ слишком скучно.* – Излагаются речи американского миллиардера Диксон-Барнеля в гл. XII романа «Двадцать один день неврастеника»; ср. в русском переводе: «Я вел переговоры с бельгийским королем – тоже тип! – хотел у него купить Бельгию... Я задумал воскресить роскошь римских императоров...

Мы уже сошлись с Леопольдом... как вдруг я увидел “Quo vadis” в театре Порт-Сен-Мартэн... И я навсегда потерял свое влечение к неронизму...» (*Мирбо Октав.* Собр. соч. Т. 1. Двадцать один день неврастеника. СПб.: Просвещение, б. г. С. 119). «Quo vadis» – инсценировка одноименного исторического романа польского писателя Генрика Сенкевича (1896).

[3] *Вот цивилизатор ∾ Что вы скажете, а?* – Краткое изложение высказываний генерала Аршинара в гл. IX романа. (Там же. С. 79–83).

[4] *...ряд портретов современных политических деятелей Франции.* – Последующий диалог с Лейгом – сокращенный перевод-пересказ гл. VI романа. (Там же. С. 50–59).

[5] *...говорит Мирбо...* – В романе «Двадцать один день неврастеника» автор-рассказчик выступает под именем Жоржа Виссера.

[6] *...портрета Эмиля Оливье, помещенного в той же книге...* – См. главу VIII «Двадцати одного дня неврастеника». (Там же. С. 63–70).

[7] См. примеч. 1 выше.

[8] *Вот один рассказ.* – Далее следует перевод начальной части главы XIX романа (ср.: Там же. С. 226–234). Заглавие принадлежит Волошину.

А.В. Лавров

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА
Выставки художников

Впервые – Весы. 1904. № 2. С. 42–44.

[1] *Chanson des Gueux...* – «La Chanson des gueux» («Песнь босяков», 1876) – сборник стихов французского поэта Жана Ришпена, в котором описывается жизнь бедных, проституток, бездомных, преступников; выдержан в традиции Ф. Вийона. Был очень любим среди посетителей кабаре «Гидропаты».

[2] *...Песни Аристида Брюана ...* – Имеются в виду «Песни и монологи» (1890) Аристида Брюана.

[3] *Стейнлен – это улица предместья ∾ гам улицы.* – У Стейнлена был ряд работ, связанных с жизнью улицы: цикл рисунков «В жизни», состоявший из ста рисунков в цвете (Steinlen T. «Dans la vie». Cent dessins en couleurs, 1901), а также большая афиша «Улица», «Уличная сцена» (1904), «Великие певцы улиц» (1902).

[4] *Стейнлен впервые выступил в качестве иллюстратора песен Аристида Брюана.* – Стейнлен дебютировал в 1889, проиллюстрировав первую книгу Аристида Брюана «На улице» (*Bruant Aristide.* Dans la rue: Chansons & Monologues. Paris: Aristide Bruant Auteur Editeur, 1889).

[5] *И благодаря ему эти два тома...* – Второе издание «Песен и монологов» Аристида Брюана с иллюстрациями Стейнлена вышло,

однако, не в двух, а в трех томах (*Bruant Aristide.* Chansons et monologues. 3 vol. Paris: E.Geffroy, 1896–1897).

[6] *...на выставке Place St.-George ∾ «Les Soliloques du Pauvre» Jehan Rictus.* – Выставка живописи, рисунков и графики (всего сто одна работа) Стейнлена состоялась в галерее издателя Пеллетана (Galerie les Editions d'Art Ed. Pelletan) на площади Сен-Жорж, 32 (напротив гостиницы Тьер) в нояб.-дек. 1903. Все работы были иллюстрациями к новому изданию сборника стихов Жеана Риктюса «Монологи бедняка», впервые вышедшего в свет в 1897 (*Rictus Jehan.* Les Soliloques du pauvre. Nouvelle édition, corrigée et augmentée de poèmes inédits, illustré de 110 dessins de Steinlen. Paris: Librairie P. Sevin et Rey, 1903). Анатоль Франс написал предисловие к каталогу этой выставки.

[7]*...Жана Риктюса ∾ Cabaret Grillon.* – Жеан Риктюс зарабатывал себе на жизнь, читая свои стихи в различных монмартрских кафе и кабаре, особенно вокруг бульвара Рошешуар (boulevard Rochechouart). Монмартрское кабаре «Сверчок» находилось на rue Cujas, на углу бульвара Сен-Мишель. Его основание (в 1880-е) приписывают парижскому шансонье Марселю Легею (Marcel Legay), с которым Риктюс был знаком (на слова Риктюса Легей написал шансон).

[8]*...Гауптман в «Ганнеле»...* – См. с. 759–762 наст. тома.

[9] *Кошки – слава его молодости...* – Первый номер журнала «Черный кот» («Chat noir»), издававшегося Родольфом Сализом, директором одноименного знаменитого артистического кабаре на Монмартре, был иллюстрирован «Кошками» Стейнлена и имел большой успех. Кошки Стейнлена стали логотипом кабаре и журнала. В работах Стейнлена (1890-е) кошки стали одной из ведущих тем: например, «Две кошки» (1894), «Черный кот» (1896).

[10] *...выставка Стефана Попеско у Бернхейма младшего.*– Выставка работ румынского художника Стефана Попеску в галерее Бернхейма-младшего на rue Laffite, 8, продлилась до 17/30 янв. 1904. Галерея Бернхейма-младшего, основанная в 1863, выставляла художников барбизонской школы, импрессионистов до того, как они были замечены публикой. Эта весьма значимая для Парижа галерея существует до сих пор (83, rue du Faubourg Saint-Honoré / 27, avenue Matignon).

[11] *...церковь из серых зацветших зеленью камней «Notre-Dame de Joie»...* – На выставке было представлено несколько видов церкви Notre-Dame-de-la-Joie.

[12] *Арсен Александр рекомендует Jacques Martin (у Дюран-Рюэля) ∾ как представителя лионской провинциальной школы.* – Выставка работ лионского художника Жака Мартэна в галерее Дюран-Рюэля на rue Laffite продлилась до 17/30 янв. 1904. Арсен Александр написал предисловие к каталогу.

[13]*...Макарт без битюму...* – Битюм первоначально применялся в гравировании как грунт, позднее, смешанный с льняным маслом

и воском, применялся в живописи, поскольку давал нечувствительную к свету темно-коричневую краску. Однако со временем картины с использованием битюма сильно темнели, и в конце XIX в. он потерял свою популярность. Ханс Макарт, как и многие другие художники второй половины XIX в., активно использовал эту краску в своих работах.

[14] *...Стивенс без хрома.*– Химические соединения хрома, дававшие различные красящие пигменты (например, натриумхромат – желтый, хромтриоксид – красный, хромфосфат – зеленый, хромгидроксид – голубой), были открыты в начале XIX в. и с этого времени активно использовались в живописи. У бельгийского художника-реалиста Альфреда Стевенса часто присутствовали в картинах красные и желтые оттенки.

[15] *У Жоржа Пти – Exposition Hanoï Г. Воллэ.* – У Жоржа Пти было две галереи: на rue de Séze, 8, и rue Codot-de-Mauroi, 12. В последней состоялась с 2/15 до 14/27 янв. 1904 «Ханойская экспозиция» Анри Волле, жившего долгое время в Индокитае. Это были красочно и декоративно орнаментированные картины, такие, например, как «Вечерний разговор», «Опиумная курильня в Ханое».

О.А. Бригаднова

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА
Салон Независимых

Впервые – Весы. 1904. № 3. С. 44–46. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Общество независимых художников (Société des Artistes Indépendants) было основано в 1884 по инициативе Одилона Редона как альтернативное, более свободное по сравнению с академическим Салоном объединение художников и скульпторов. Основателями общества считаются художники Поль Синьяк и Жорж Сёра, а также Альбер Дюбуа-Пилле. В первом Салоне Независимых выставили свои работы 400 художников, не прошедшие по конкурсу в академический салон. Первым президентом Общества был Альфред Андре Гинар (1884–1885). Среди первых членов были Поль Гоген, Анри де Тулуз-Лотрек, Одилон Редон, Поль Синьяк. С 1889 до 1908 президентом Общества независимых художников был Эдмон-Эжен Вальтон. Общество независимых художников существует до сих пор.

[1] *Открылся Salon des Indépendants.* – Вернисаж 20-го Салона Общества независимых художников открылся 7/20 февр. 1904 в Больших Оранжереях на Cours-La-Reine (Grandes Serres de l'Alma au Cours-La-Reine) и продлился до 11/24 марта 1904.

[2] *Pas des juris! Pas de recompenses!* – 1/14 июня 1884 в «Парижских афишах» («Affiches Parisienne») был опубликован устав нового Общества, первый параграф которого гласил: «Basée sur le principe

de la suppression des jurys d'admission, elle à pour but de permettre à tous les artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du public» («Основанное на принципе устранения приемного жюри, оно <Общество независимых художников. – *О.Б.*> ставит себе целью позволить всем художникам свободно представлять свои произведения на суд публики»; этот пункт вошел в виде цитаты в переработанный устав Общества (1953) – цит. по: *Monneret Jean.* Catalogue raisonné du Salon des Indépendants, 1884–2000. Paris: Salon des Indépendants, 2000. P. 132).

[3] *В шумном хаосе этих двух половиной тысяч картин...* – В 1904 каталог Салона насчитывал 2395 произведений.

[4] *С одной стороны – школа ∾ через импрессионистов к неоимпрессионистам ∾ Люс.* – К неоимпрессионистам относились также художники Анри-Эдмон Кросс, Альбер Дюбуа-Пилле, Камиль Писсарро, Ш. Ангран, Тео ван Риссельберг, Анри ван дер Вельде, Ипполит Петитьян и некоторые другие.

[5] *С другой стороны – школа, ищущая гармонии красок и линии.* – Возможно, подразумевается художественное движение «наби», сформировавшееся в 1891 и уделявшее особое внимание чистым краскам, простым линиям и композиционной гармонии.

[6] *Она захватывает и Пювис де Шаваня, и Уистлера...* – Символизм живописи Пюви де Шаванна повлиял на формирование концепции группы «наби». Уистлер же официально не принадлежал ни к каким художественным группировкам.

[7] *...в группе «Les dix» ∾ Серюзье.* – См. примеч. 7, 8 к статье «Осенний салон. III. Школа Клода Монэ и Густава Моро» (С. 809 наст. тома). Как гомогенная группа, движение просуществовало до 1899. Художник Лакост выставлялся в Салоне Независимых с 1903, однако нет данных о том, что он выставлялся в группе «десяти». Возможно, имеется в виду скульптор Ж. Лакомб.

[8] *Их различие с импрессионистами ∾ сопоставлением на полотне.* – Волошин в своих рассуждениях в одном пункте не совсем прав: как импрессионисты, так и неоимпрессионисты использовали в живописи чистые краски. Это подчеркивал в своей книге Поль Синьяк, рассуждая о вкладе неоимпрессионистов в развитие искусства (см.: *Signac Paul.* D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme. Paris: Revue blanche, 1899. P. 58; далее ссылки на эту книгу обозначаются: *Signac...* с указанием страницы).

[9] *...кобальт, гарансы, кадмиум, vert emeraud, jaune de zinc и белила.* – Кобальт (*фр.* bleu de cobalt clair or foncé) – искусственный минеральный пигмент синего цвета с вариациями от светлого к темному; гарансы – известный с древних времен естественный или искусственный материал, при смешивании с лаком давал красный пигмент, краплак (*фр.* laque de garance); кадмиум – искусственный пигмент, дававший красный цвет (*фр.* rouge de cadmium); vert emeraude – французское название искусственного минерального пигмента зеленого цвета (*рус.* смарагдовый зеленый); jaune de zinc –

французское названис искусственного минерального пигмента холодного желтого цвета (*рус.* цинковый желтый); белила, цинковый белый – название краски белого цвета (*фр.* blanc de zinc). Волошин, таким образом, называет, помимо белого, основные цвета, добавляя к ним зеленый. Однако Поль Синьяк в своей теоретической работе указывал на использование неоимпрессионистами помимо белого только трех основных цветов, поскольку зеленый образуется смешением синего и желтого (см.: *Signac...* P. 58).

[10] *Смешение они допускают только между соседними тонами.* – Неоимпрессионисты взяли за основу цветовую теорию Гёте, по которой все семь цветов цветового круга достигаются смешением двух соседних цветов трех основных: оранжевый достигается смешением соседних желтого и красного; зеленый – смешением соседних синего и желтого, фиолетовый – смешением соседних синего и красного.

[11] *...Ван Гога... раньше других сошедшего со сцены...* – Ван Гог умер 29 июля 1890.

[12] *В этой манере клуазоннированных пятен...* – Клуазонизм (от фр. cloison – перегородка, преграда, клетка) – живописная техника, разработанная под влияним японского искусства Эмилем Бернаром и Полем Гогеном в Понт-Авене, при которой поверхность покрывалась декоративными гармоничными линиями чистого цвета. В керамике изделия, выполненные в этой технике, называются клуазоне.

[13] *Слевинский ∾ впервые после большого перерыва.* – Владислав Слевинский принимал участие в Салонах независимых художников с 1895 по 1914 с перерывами.

[14] *Детруа, выставляющийся в первый раз.* – Леон Детруа участвовал в выставках Салона Независимых только в 1904 и 1905.

[15] *...он открыл свою собственную выставку на Quai Voltaire, где выставлено несколько десятков его картин.* – Выставка из 60 картин Леона Детруа была открыта с 11/24 февр. по 11/24 марта 1904 в галерее Теофиля Белена (Galerie Théophile Belin. Quai Voltaire, 29). Предисловие к каталогу выставки написал Луи Жьели (Louis Gielly). Волошин был приглашен на выставку самим художником (см.: Труды и дни. С. 115).

[16] *...живопись путешественника, переезжающего из Брюжи ∾ в Амальфи.* – Среди работ Детруа на выставке критиками назывались «Вид Жардилес в снегу», «Виды бассейна и парка в Версале», «Лагуны Венеции».

О.А. Бригаднова

ПАРИЖСКИЕ САЛОНЫ
Société Nationale des Beaux-Arts

Впервые – Русь. 1904. № 119, 12/25 апр. Подпись под текстом: Макс Волошин.

[1] *Société Nationale des Beaux-Arts.* – Национальное общество изящных искусств было основано по инициативе художников Эжена

Карьера, Пьера Пюви де Шаванна и скульптора Огюста Родена, которые вышли из академического Салона, в 1890 (по некоторым данным, общество существовало уже с 1862, а с 1890 стали проводиться ежегодные выставки, которые закрепили его официальный статус). Салоны общества давали возможность выставиться не только членам общества (сосьетерам), но и привлеченным к участию художникам, а также не принадлежавшим к обществу французским и иностранным художникам и скульпторам.

[2] *Вместе с первыми листьями каштанов ∾ Салоны.* – Ежегодно весной в Большом дворце на Елисейских полях проводились два основных Салона: в середине апреля Салон национального общества изящных искусств и чуть позже, в первой половине мая – Салон французских художников (в 1904 году с 18 апр. / 1 мая до 17/30 июня). Оба этих Салона были официально признанными государством.

[3] *Еще раньше, пред весной ∾ Салон Независимых.* – Салон общества независимых художников проводился обычно в феврале (в 1904 – с 7/20 февр. до 11/24 марта) (подробнее см. в примечаниях к статье «Письмо из Парижа. Салон Независимых». С. 782–784 наст. тома).

[4] *Только что открытый национальный Салон (бывший Champ de Mars)...* – Открытие национального Салона на авеню д'Антэ (avenue d'Antin) состоялось 3/16 апр. 1904 (выставка продлилась до 17/30 июня). С 1901 национальный Салон стал проводиться в Большом дворце Елисейских полей, построенном (1897–1900) для Парижский Всемирной выставки. До этого Салон проводился в помещениях для военных занятий (1 км длиной и ½ км шириной) на Марсовом поле (Champ de Mars), которые (с 1867) были отданы под большие выставки. Отсюда и название – Салон Марсова поля (последний Салон там состоялся в 1899).

[5] *Надо всем царит и сверкает Англада-Камараза ∾ матового камня.* – Волошин описывает картину Э. Англады-Камаразы «Старая цыганка в гренадинах (испанская ярмарка)». Кроме того, на выставке были представлены еще пять работ испанского художника: «Керамическая ограда», «Ночной ресторан», «Елисейские поля», «Светлячок», «Концерт в саду». Здесь и далее произведения художников указаны по изданию: Catalogue illustré du Salon de 1904. Paris: Librairie d'art, 1904.

[6] *Пять посмертных полотен Мак-Нейля Уистлера...* – Уистлер умер в 1903.

[7] *Это натурщица в красном плаще...* – Картина «Красный и зеленый (этюд)».

[8] *...это портрет женщины в лиловато-сумеречном платье...* – Картина «Красный и фиолетовый (Ирис)».

[9] *...голова мальчика-рассказчика...* – Картина «Зеленый и золотой (Рассказчик)».

[10] *...вид стены голого дома...* – Картина «Зеленый и серый (Дьепп)».

[11] *...акварель – портрет девушки...* – Акварель «Черный и золотой: Госпожа Милл Финч».

[12] *...на вечерах Маллармэ.* – Дружба Уистлера, жившего в Париже с 1855, со Стефаном Малларме началась с речи Уистлера 20 февр. 1885 в Лондоне «Ten o'clock», в которой он проповедовал первенство искусства над повседневной жизнью. Малларме настолько понравилась эта речь, что он взялся перевести ее на французский язык. Однако сразу же наметились и различия вкусов обоих: Малларме, например, любил творчество Пюви де Шаванна и прерафаэлитов, которых не признавал Уистлер. Известно, что Уистлер принадлежал к парижским денди, он был всегда элегантен, таинственен, замысловато говорил, был тонок и чувствителен. В Париже Уистлер был завсегдатаем «вторников» Малларме. (Подробнее об этом см.: *Bonnoiot E.* Les Mardis de Mallarmé. Paris: Les Marges, 1936).

[13] *Его портрет Жана Лоррэна* ∾ *парижского неприличника.* – Ла Гандара закончил портрет Жана Лоррена, с которым был в дружбе, в 1898.

[14] *«Entre chien et loup»* ∾ *старый гоблэн...* – Кроме упомянутой картины «Меж собакой и волком», в Салоне были представлены еще три работы Ла Гандара: «Портрет госпожи X. Л.», «Портрет господина М. де ла Г.», «Этюд в парке».

[15] *Несколько незначительных портретов Бэнара* ∾ *при вечернем освещении.* – Упоминается «Портрет ее королевского Высочества принцессы Матильды». Кроме этого, Бэнар выставил еще два портрета: «Портрет адмирала сэра Эдмунда Коммера Уэлла» и «Портрет госпожи П. и ее детей».

[16] *...этой страстной и тонкой души.* – Принцесса Матильда Бонапарт была в Париже заметной фигурой: акварелистка (брала уроки живописи у Жиро), с 1859 выставлялась в Салоне, держала литературно-художественный салон, блиставший во времена Второй Империи и знаменитый своей тонкостью и изысканностью.

[17] *Коттэ* ∾ *дыхания невидимого моря.* – Шарль Коттэ выставил живописный цикл «Морские селения», в который входило пять работ. Волошин описывает картину «Праздничный день. Женщины Плугастель-Даон-ла у настоятеля Святой Анны Палюдской». Другие работы цикла: «Рыбак, убегающий от бури», «Берег около Пеннмарш», «Дымка», «Дикий берег».

[18] *Симон дал очень слабую для него вещь* ∾ *той же самой вещи.* – Точное название картины – «Месса в Бретани». В Салоне Симон выставил только один акварельный эскиз к картине. Кроме того, Волошин не упоминает других масляных работ Симона на выставке: «Портрет господина Жака Бланша», «Портрет господина Андре Ленуара», «Посуда» и «Парикмахерша».

[19] *...пропитанный жемчужно-желтым светом газа...* – Речь идет о картине Джеймса Морриса «Набережная Великих Августинцев».

[20] *Сиданэр выставил* ∾ *с большим подсолнечником.* – Описываются следующие работы: «Павильон Людовика XVI», «Фонтан,

площадь Comédie Française», а также картины «Десерт», «Терраса», «Интерьер» и «Статуя».

[21] *Дюэм остается ∾ поцелуи дня.* – Волошин дает общее впечатление от следующих работ Дюэма: «Рукав канала (лунная ночь)», «Края канала (зима)», «Дворы (зимний вечер)», «Маленькая площадь (весенняя луна)», «Белые дома», «Пастух».

[22] *Гастон Латуш ∾ «Дочь фавнов» ∾ водовороты золотистого вальса.* – Описывается одна из пяти работ Латуша, представленных на выставке (другие картины тематически отличаются от «Дочери фавнов»).

[23] *Огюст Лепэр ∾ в глубоких зеленоватых тонах.* – Описывается картина «Скалы Сиона».

[24] *Его «Ливер» ∾ на песок внизу.* – Картина с заглавием «Ливер» («Зима») в Салоне не выставлялась. Имеется в виду скорее всего работа Огюста Лепера «Заход солнца (морской прилив)».

[25] *Аман Жан остается... в области портретов...* – На выставке Аман Жан представил два портрета («Портрет госпожи А. Х.», «Портрет мисс Е. П.») и декоративное панно «Признание».

[26] *...вымазанные вермильоном...* – Vermillon (*фр.*) – киноварь, румяна.

[27] *...как его называл Эдмон Гонкур...* – См. примеч. 6 к статье «Карриер» (С. 663 наст. тома).

[28] *...два семейных портрета и несколько головок.* – Карьер выставил в Салоне четыре работы: «Портреты», «Этюд с натуры», «Голова женщины», «Голова ребенка».

[29] *...русская художница Бабаян ∾ гамме красок.* – Армянская художница Арминия Бабаян выставила в Салоне две работы: «Работающая девочка» и «Меланхолия».

[30] *Константин Кузнецов дал две фигуры в плэнере...* – Кузнецов выставил этюд «Портрет», представляющий собой двойной портрет.

[31] *«Моя жена и ее сестра»...* – Точное название работы: «Моя жена и ее сёстры».

[32] *Бёртсон – тяжелые вечерние каналы Голландии ∾ по зеркалу вод.* – Волошин суммирует в описании шесть работ Бёртсона, представленных на выставке: «Канн (вечер)», «Канн (оттепель)», «Монастырь (Брюгге)», «Ривьера (декабрь) (Канн)», «Молодые пинии (Брюгге)», «Маленькая набережная в Зеландии».

[33] *Маурер – темные тона ночи...* – Речь идет о картине «Ночь».

[34] *Фредерик ∾ Розовая девочка среди желтых цветов.* – Работа Фредерика «Фламандская крестьянская девочка».

[35] *Русиньоль продолжает ∾ о потерянном рае.* – Русиньоль представил в Салоне шесть работ, связанных между собой темой Майорки: «Соллерская долина в полдень», «Апельсиновый сад», «Многоцветье» («Cirque fleuri»), «Миндальные деревья в цвету», «Белые лодки», «Соллерская долина».

[36] *Мэнар выставил лесистые пейзажи Корсики ∾ в бронзовато-лиловатой дымке.* – Три работы Мэнара в Салоне связаны темой

Корсики: «Эрмонская бухта», «Лес», «Берег Корсики». Помимо этого, был выставлен «Портрет госпожи Р. М.».

[37] *«Jardin de Bérénice»* – «Сад Беренисы» (1891) – третья часть романной трилогии французского писателя Мориса Барреса «Культ "я"».

[38] *...в Веронике в костюме Моцартовского Cherubin, в девочке около зеркала...* – Речь идет о полотнах Бланша: «Керубино Моцарта», «Второй аттитюд сюиты "Зеркало Беренисы"» и «Третий аттитюд». Паж Керубино – персонаж оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» (1786).

[39] *Это дикая свалка ∾ оскаленных зубов.* – Описывается картина Дине «Дети Дьеннса, играющие в воде». Всего Дине выставил в Салоне пять картин.

[40] *...анастезированного порыва.* – Имеются в виду две работы Стеттлер – «Игра детей» и «Кэк-уок».

[41] *...«Penseur» – Родэна.* – Кроме упомянутой знаменитой впоследствии скульптуры «Мыслитель», Роден выставил мраморный «Бюст госпожи С.».

[42] *...«Углекоп» Мёнье.* – Бронзовая статуя «Углекоп».

[43] *...офорты Шторм ван-Гравесанде ∾ запрудившие гавань.* – Описываются пять из шести офортов художника: «Гавань (ночь)», «Вход в гавань» (монотипия), «Канал в Голландии», «Закат солнца», «Ледоход на Рейне».

[44] *«Темза» – Сюреды...* – Точное название литографии: «Темза в Лондоне».

[45] *«L'Epave» Лефор-Дезилюза...* – Описывается работа «Судно, потерпевшее кораблекрушение» (гравирование по офорту с тиснением).

[46] *Как «vernis mori»...* – Правильно: «vernis mou». «Eau-forte au vernis mou» – офорт по мягкому грунту; техника офорта, известная с XVIII, которую использовала Кругликова в двух работах, выставленных в Салоне: «Портрет бабушки» и «Дитя».

[47] *«La belle Rita» – молодая женщина в типе Клодин.* – «Прекрасная Рита». Клодин – героиня цикла автобиографических романов французской писательницы Вилли (Габриэль Сидони Колетт; 1873–1954) «Клодин в школе» (1900), «Клодин в Париже» (1901), «Клодин замужем» (1902), «Клодин уходит» (1903).

[48] *«B-d La Villette»* – «Бульвар де ла Виллетт».

[49] *Целая зала занята рисунками Поля Ренуара...* – В зале H (в левом крыле со стороны входа) была выставка живописи, рисунков и гравюр Поля Ренуара. К выставке имелся отдельный каталог.

[50] *Это исторические серии рисунков ∾ делом Эмберов.* – «Реннский процесс» – серия рисунков 1899, изданная отдельным альбомом. Процесс Золя и реннский процесс связаны с нашумевшим «делом Дрейфуса» (см. примеч. к одноименной статье, с. 863 наст. тома). После опубликования Эмилем Золя открытого письма президенту французской республики Феликсу Фору, в котором выдвига-

лись обвинения генералам в недобросовестном ведении дела, 7 февр. 1898 против писателя начался процесс по обвинению в клевете на власти. Суд приговорил Золя к году тюрьмы и штрафу в 3 тысячи франков. В Ренне летом 1898 состоялся первый процесс по пересмотру дела Дрейфуса (суд заменил пожизненную ссылку десятью годами тюрьмы, из которых пять Дрейфус уже отбыл). Дело Эмберов – скандальное уголовное дело (1902), связанное с наследством в 100 миллионов франков, якобы завещанным Терезе Эмбер американцем Генри Крауфордом (вымышленное лицо). Под гарантии получения этих денег Эмбер заняла большие суммы, а когда возникли подозрения, скрылась в неизвестном направлении. Волошин упоминал об этом деле в письме к матери 2/15 мая 1902 (см.: Из лит. наследия-3. С. 338, 339).

[51] *...Люксембургский музей ∾ выставкой его рисунков* – В Люксембургском музее с дек. 1903 до 2/15 янв. 1904 было выставлено в отдельном зале несколько циклов рисунков Поля Ренуара, среди которых назывались «Танцевальные упражнения», «Дамское ателье», «Детский класс в Лондоне», «Армия Спасения». См. заметку Р<ожера> М<аркса> в «La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts» (1903. № 41, 26 déc. P. 342–343).

[52] *...сверкает своим отсутствием в этом году – Игнацио Зулоага.* – Зулоага, будучи членом общества, в 1904 не выставлялся.

О.А. Бригаднова

ОДИЛОН РЭДОН

Впервые – Весы. 1904. № 4. С. 1–4.

Французский художник Одилон Редон (Redon), один из основоположников символизма в живописи, попал в поле зрения Волошина сразу же после его приезда в Париж весной 1901. С Редоном и его творчеством Волошина познакомила Александра Васильевна Гольштейн (1849–1937). Личное знакомство состоялось в Салоне Независимых в начале мая 1901: «Подошел француз-старик с седой, коротко остриженной головой, усами с проседью, – рассказывал Волошин А.М. Петровой 9 (22) авг. 1901. – Живой, элегантный, с очень умными глазами. Небольшого роста. “Позвольте Вас познакомить... Одилон Редон... (по-русски мне): наша слава и знаменитость”. Имя мне было совершенно незнакомо. Мы пожали руки...» (Из лит. наследия-1. С. 136). Тогда же в Париже А.В. Гольштейн показала Волошину и несколько хранившихся у нее работ Редона, в том числе – альбом литографированных иллюстраций к «Искушению св. Антония» Флобера. Эти иллюстрации (в особенности – лист с изображением дьявола) произвели на Волошина огромное впечатление. «Я не знаю, что это. Это не живопись – нет! – восклицает он в цитированном письме. – Но я знаю, что я видел *мысли.* <...> Откуда пришли эти

образы? В какой складке души они были погребены? Как нашел их Редон? Ничего не знаю. Они страшно отчетливо и ясно выражены. Я их видел сегодня утром, и вот до сих пор (уже глубокая ночь) я не могу освободиться от их обаяния». (Там же).

Увлечение искусством Редона оказалось у Волошина чрезвычайно глубоким и длительным. Впоследствии он не раз навещал Редона в его мастерской, беседовал с ним о современном искусстве, посвящал ему стихи, восторженно писал о его творчестве, которое не уставал пропагандировать в кругу русских символистов. «...Я хочу, чтобы Вы видели вещи Одилона Рэдона, – пишет он, например, Брюсову (находившемуся тогда в Париже) 19 апр. 1903. – Вот письмо к моей очень хорошей знакомой Александре Васильевне фон-Гольштейн. Она Вам покажет его "Искушение св. Антония" и, если хотите, познакомит Вас с ним. Я, кажется, говорил с Вами об Рэдоне». Брюсов воспользовался рекомендацией Волошина, хотя и остался «не очарован» (см.: ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 280–281).

Неудивительно, чтот Брюсов и его сподвижники, объединившисся вокруг московского журнала «Весы» (1904–1909), сразу же попытались привлечь Редона к сотрудничеству в новом издании, призванном пропагандировать символизм. Переговоры с художником взял на себя Волошин.

Как следует из письма Брюсова к Волошину (конец апр. / начало мая 1904), статья «Одилон Рэдон» в рукописи была посвящена А.В. Гольштейн. «В статье Вашей о Рэдоне совершенно нечаянно выпало *посвящение*. Столько было трудностей поставить красиво заглавие в соответствии с виньеткой, столько раз эту страницу переверстывали, что как-то незаметно нонпарель выпала. Я очень извиняюсь и прошу Вас и M-me Holstein верить, что здесь не было моей воли: неприятная случайность, забывчивость, не более», – писал Брюсов Волошину. (Там же).

В письмах Волошина к Брюсову, относящихся к янв.– февр. 1904, содержится ряд интересных упоминаний о Редоне. «Рэдон для художников теперь <...> занимает то же место, что занимал Mallarmé для поэтов», – рассказывает он в письме от 13/26 янв. 1904. (Там же. С. 293). Переговоры Волошина с Редоном увенчались успехом: художник согласился оформить отдельный номер «Весов». «...Вчера я был у Рэдона, – сообщает Волошин 24 янв. / 6 февр. 1904. – Рисунок для обложки выбран. Великолепная вещь. Один из лучших Рэдонов. Он сам же сделает подпись. Это большой рисунок углем. <...> Кроме того, Рэдон согласен дать 12 виньеток <...> для целого номера». И в следующем письме (5/18 февр. 1904): «Для номера Рэдона я напишу статью об нем». (Там же. С. 303–304, 308).

О личных отношениях между Волошиным и Редоном позволяют судить также два небольших письма французского художника (от 19 февр. и 13 марта 1904), сохранившиеся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1421). По своему содержанию они оба связаны с подготовкой «редоновского» номера «Весов». Кроме того, Редон,

как явствует из его рекомендательных записок, находящихся там же, пытался способствовать знакомству Волошина с П. Боннаром, Э. Вюйаром и М. Дени. Оба письма Редона к Волошину опубликованы П.Р. Заборовым. См.: Из писем деятелей французского искусства к М.А. Волошину // Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исследований и материалов. Л.: Наука. 1986. С. 349–351.

Редону и его творчеству был посвящен 4-й номер «Весов» за 1904, открывающийся статьей Волошина «Одилон Рэдон». Обложка и все художественные украшения принадлежали Редону. (Точно так же был оформлен и следующий, 5-й, номер журнала). Кроме того, в 4-м номере помещались подборки высказываний: «Рэдон о себе» и «Современники о Рэдоне»; эти материалы были подготовлены Волошиным (подпись: М. В.). Эта подборка дополнялась помещенными в № 5 (С. 41–44) выдержками из статьи о Редоне, принадлежащей перу Эмиля Бернара, известного французского художника и теоретика искусства. Статья была заимствована из журнала «L'Occident» («Запад») и подготовлена к печати самим Брюсовым (подпись: Аврелий). В том же номере «Весов» воспроизводилась литография Редона из альбома «La maison hantée» («Дом с привидениями» – роман Э.Д. Булвера-Литтона, иллюстрированный Редоном). Выполненная Редоном обложка украшала также 6-й номер «Весов» за 1904, а в № 12 того же года был воспроизведен один из офортов художника («Сатана»).

Об увлечении молодого Волошина Редоном свидетельствует также его стихотворение, посвященное художнику («Я шел сквозь Ночь...», 1904; см. т. 1 наст. изд. С. 76). А в стихотворении «Письмо» (1904) вновь описаны полюбившиеся Волошину работы Редона (о них идет речь и в статье): литографированный рисунок из серии «Искушение св. Антония» и литографии «Болотный цветок» и «Свет» (Т. 1 наст. изд. С. 55).

В конце 1904 в связи с открывшимся в Париже Осенним салоном, где впервые экспонировались произведения Редона, Пюви де Шаванна, Карьера, Тулуз-Лотрека и других художников, ранее не допускавшихся на официальные выставки, Волошин посылает в газету «Русь» несколько корреспонденций об этом событии. Отдельный раздел Волошин посвящает Редону. По сравнению со статьей в «Весах», предназначенной для узкого круга «посвященных» читателей, Волошин сообщает здесь отдельные факты из творческой биографии Редона, стремится к ясным и четким обобщениям. (Русь. 1904. № 328, 8 нояб. С. 2; см. с. 445–447 наст. тома).

В последний раз Волошин написал о Редоне сразу же после смерти художника. Сохранился набросок его статьи, датируемой 1917 г. (Редон умер 6 дек. 1916): «Франция и война. Одилон Рэдон» Статья впервые опубликована в кн.: *Волошин Максимилиан.* Автобиографическая проза. Дневники / Сост., статья, примеч. З.Д. Давыдова, В.П. Купченко. М.: Книга, 1991. С. 167–172; см. т. 6 наст. изд.

[1] *...висит гравюра Дюрера...* – Знаменитая гравюра Альбрехта Дюрера «Меланхолия» (1514).

[2] *Тонкая веточка лавра ∾ Это – Слава.* – Речь идет о литографии Редона «Слава» (1886).

[3] *Среди шепчущих и тихо мерцающих болот ∾ голова Человека-Пьеро.* – Описана литография «Болотный цветок» (1885).

[4] *Перед гигантским ∾ окном «Lumière!».* – Литография «Свет» (1893).

[5] *Дьявол уносит Антония ∾ бесконечная грусть.* – Одна из литографий третьей серии «Искушение св. Антония» (1896) – иллюстрация к одноименной драме Флобера (под литографией слова: «Антоний: Где же цель? – Дьявол: Нет цели»). Ср. ее описание в письме Волошина к А.М. Петровой от 9/22 авг. 1901 (Из лит. наследия-1. С. 137.)

[6] *...черное солнце отчаянья...* – Образ, возможно, навеянный сонетом французского поэта Жерара де Нерваля (1808–1855) «El Desdichado» («Несчастный»), где упоминается «черное солнце меланхолии». «Черное солнце» используется в творчестве Редона 1880–1890-х неоднократно.

К.М. Азадовский

ВЕСЕННИЙ ПРАЗДНИК ТЕЛА И ПЛЯСКИ
(«Bal des Quat'z-arts»)

Впервые – Русь. 1904. № 129, 22 апр. С. 3. Подпись под текстом: Макс Волошин.

«Бал четырех искусств» впервые состоялся в Париже (1892) стал традиционным ежегодным праздником парижских живописцев, скульпторов, графиков и архитекторов. О «Бале четырех искусств» («Bal des Quat'z-arts»), состоявшемся в Париже в ночь с 26 на 27 апр. (н. ст.) 1904, Волошин написал также в «Письме из Парижа» (Весы. 1904. № 5. С. 39; см. С. 423 наст. тома). Мысль о том, что «нагота присуща танцу», Волошин развивал несколько позже в беседе с Вяч. Ивановым 16 авг. 1904 (см.: Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 167).

Издатель газеты «Русь» А.А. Суворин в письме к Волошину от 21 апр. 1904 отмечал: «Письмо Ваше о бале очень хорошо, ибо безукоризненно целомудренно»; он же в последующем недатированном письме (июль 1904) к Волошину добавлял: «Ваш очерк бала в «Quat'z-arts» был превосходен. Это была картина» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1159). Мать Волошина, Е.О. Кириенко-Волошина, отозвалась об очерке в письме к нему от 30 мая 1904: «Написан бойко, интересно, в современном духе, но меня такое писание не удовлетворяет» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 652).

[1] *Эпиграфы.* – Первый эпиграф – из книги Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла» (1886; отдел четвертый: «Афоризмы и интерме-

дии», 168); ср. в пер. Н. Полилова: «Христианство дало Эроту выпить яду: он, положим, не умер от этого, но выродился в порок» (*Ницше Ф.* Соч. В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 303). Второй эпиграф – из стихотворения «Оргия», входящего в 4-й раздел книги Сюлли-Прюдома «Стансы и стихотворения» («Stances et poèmes», 1865); ср. в переводе И.И. Тхоржевского:

Он странный зверь; он любит блеск надежды,
Скучает днем и к звездам льнет мечтой...
– Хвала ему: он выдумал одежды,
Чтоб насладиться наготой!

(Сюлли-Прюдом в переводах Андреевского, Анненского <...> Якубовича. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1911. С. 68).

[2] *...не художественная вольность Маккарта...* – Имеется в виду картина Ханса Макарта «Вступление Карла V в Антверпен» (1878; Кунстхалле, Гамбург).

[3] *...Полина Боргезе... перед Кановой.* – Имеется в виду выполненный Антонио Кановой скульптурный портрет «Паолина Боргезе в виде Венеры» (1805–1807; галерея Боргезе, Рим).

[4] *...говорит аббат Жером Гуаньяр у Анатоля Франса.* – Подразумеваются слова из гл. XVII романа Анатоля Франса «Суждения господина Жерома Куаньяра» (1893), обращенные к председателю Общества целомудрия Никодему, предложившему прикрывать наготу выставленных в общественных местах статуй: «...поелику всякий предмет обретает для нас смысл только в связи с тем представлением, какое он в нас вызывает, то, прилепляя фиговые и виноградные листья к статуям, вы придаете характер непристойности этим самым листьям; вот и получится, что нельзя будет мимоходом бросить взгляд на виноградную лозу или на смоковницу без того, чтобы тотчас же не представить себе что-то неприличное, а это большой грех, сударь, навлекать срамоту на ни в чем не повинные деревца» (*Франс А.* Собр. соч. В 8 т. 1958. Т. 2. С. 632. Пер. С.П. Боброва и М.П. Богословской).

[5] *...«перейдя воду»...* – т. е.: переправившись с левого берега Сены на правый.

[6] *Рошешуар* – бульвар, непосредственно примыкающий к Монмартрскому холму с южной стороны – от центра Парижа.

[7] *«Массье»* – по пояснению Волошина (письмо к матери от 3/16 нояб. 1901), «старший ученик в ателье – староста» (Из лит. наследия-3. С. 323).

[8] *...в бешеной сарабанде...* – Определение Волошина явно не соответствует объекту описания: сарабанда – старинный испанский медленный танец.

[9] *...Муха на афишах «Феодоры» у Сары Бернар...* – Альфонс Муха, живший в Париже с 1888, писал афиши для спектаклей театра «Ре-

нессанс» Сары Бернар в 1894–1901. «Феодора» («Théodora», 1884) – пьеса французского драматурга Викторьена Сарду (1831–1908).

[10] *«Basile et Sophia»* – «Василий и София» (1899), исторический роман Поля Адана.

[11] *«Bizance»* – «Византия» (1891), роман Ж. Ломбара из жизни VIII века.

[12] *Айа-Софиа* – храм св. Софии в Константинополе (Стамбуле), сооруженный в 532–537: трехнефная базилика с куполом (диаметр 31,5 м).

[13] *«Bois de Spa»* – поделки из лакированного и раскрашенного дерева, которые изготавливались в курортном городе Спа (Бельгия).

[14] *...на дворе École des Beaux-Arts.* – Школа изящных искусств – на левом берегу Сены, напротив Лувра.

[15] *...жестом Саломеи.* .– Подразумевается, скорее всего, графический образ Саломеи в исполнении Обри Бердслея (серия его иллюстраций к пьесе О. Уайльда «Саломея», 1894).

А.В. Лавров

ПАРИЖСКИЕ САЛОНЫ 1904 г.
Salon des artistes français

Впервые – Русь. 1904. № 140, 3 мая; № 141, 4 мая. Подпись под текстом – Макс Волошин.

По своему характеру продолжает статью «Парижские салоны. Société Nationale des Beaux-Arts» (Русь. 1904. № 119, 12 апр.). См. с. 389–396 наст. тома.

[1] *...называемый по старой памяти Салоном Елисейских полей...* – Созданное в 1881 «Общество французских художников» («Société des artistes français») первоначально устраивало свои ежегодные выставки на Елисейских полях (в Промышленном дворце, позднее – в Большом дворце искусств).

[2] *...еще в годы отделения от него Национального салона.* – В 1890 художники Пюви де Шаванн, Мейссонье, Роден и Карьер основали «Национальное общество изящных искусств» («Société Nationale des Beaux-Arts») с целью открытия более либерального Салона. Впоследствии различие между Национальным салоном и Салоном Елисейских полей во многом стерлось.

[3] *Рапэн (фр.* rapin*)* – здесь: начинающий живописец, ученик.

[4] *Имена Бугро, Жан-Поль Лоранса, Эннера, Гарпиньи, Жерома...* – Бугро – см. примеч. 5 к статье «Итоги импрессионизма» (с. 658 наст. тома); Жан-Поль Лоранс – художник, работавший преимущественно в историческом жанре; Жан-Жак Эннер – живописец, один из наиболее известных «академистов» в последней трети XIX в.; Анри Гарпиньи (или Арпиньи) – живописец (преимущественно пейзажист) и график; Жан-Леон Жером – французский художник и скульптор, автор работ на античные и исторические темы.

[5] *Столпы École des Beaux-Arts...* – Основанная еще в XVII в. «Школа изящных искусств» (полное название: «Высшая национальная школа изящных искусств» – «École nationale supérieure des Beaux-Arts») вплоть до конца XIX в. оставалась главным оплотом «академизма» во Франции.

[6] *...большинство Prix de Rome достаются ученикам академий Жульяна.* – Prix de Rome (Римская премия) – присуждаемое французским художникам (живописцам, графикам, скульпторам, архитекторам и музыкантам) вознаграждение, на которое они отправляются в Рим для совершенствования своего мастерства. Родольф Жюльен (или Жульян) – живописец и график; получил известность благодаря основанной им в Париже (1868) художественной школе, или «академии».

[7] *«Нет момента более ужасного ∾ говорил Делакруа, – чем ∾ чувствовать кисть в своей руке».* – Мысль о том, что непосредственное чувство гораздо важнее, чем знание или умение, Делакруа высказывал неоднократно. «Как хирург, художник работает рукой, но отличается от первого тем, что ловкость руки не является у него достоинством», – писал он, например, в статье «О живописи» (*Делакруа Э.* Мысли об искусстве, знаменитых художниках. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. С. 230). См. также: *Делакруа Э.* Дневник. М.: Искусство, 1950. С. 426 и др.

[8] *Фелисьен Ропс* жил в Париже с 1874; иллюстрировал произведения символистов.

[9] *...итальянский скульптор Россо...* – Медардо Россо, выразителю новых (прежде всего импрессионистических) тенденций в скульптуре, Волошин посвятил статью, напечатанную в «Весах» (1905. № 1; см. с. 490–493 наст. тома).

[10] *Картины Максанса...* – Эдгар Максанс – живописец, ученик Г. Моро; автор многочисленных портретов и пейзажей. Ряд его работ выполнен в сказочно-романтическом духе.

[11] *...пылающим сердцем Константина Менье.* – К. Менье обращался в своем творчестве к темам народной жизни, изображал, в частности, труд шахтеров и горнорабочих.

[12] *Анри Мартэн* (Мартен) – автор больших декоративных панно; ученик Ж.-П. Лоранса.

[13] *...той меланхолии Юга, которая ∾ доступна только ему и Мэнару.* – Имеется в виду, скорее всего, Эмиль Рене Менар – автор пейзажей, проникнутых глубоким поэтическим чувством.

[14] *Клеман Гонтье* – художник-жанрист, ученик Ж.-П. Лоранса.

[15] *M-lle Dufau* – Елена Дюфо, автор картин в декоративной манере.

[16] *...«Осада Сарагоссы» Берже...* – Жорж Бержс писал картины на сюжеты из истории Испании.

[17] *Точно проходишь по коридорам генуэзского «Campo Santo».* – В статье Волошина «Сизеран об эстетике современности» («Вопро-

сы современной эстетики», 1904) упоминается «генуэзское “Campo Santo” с его кошмарами мраморных пиджаков и бронзовых панталон» (Т. 3 наст. изд. С. 269, 528 – коммент.).

[18] *Ювелирный отдел спасает Лалик.* – Рене Лалик получил на грани веков широкую известность своими изделиями в духе «модерн», выполненными из стекла, перламутра, слоновой кости, меди, серебра, золота, драгоценных камней и т. д.

К.М. Азадовский

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

Выставка примитивов. Национальный салон
Исадора Дункан Бал des Quat'z-arts

Впервые – Весы. 1904. № 5. С. 33-39. Подпись под текстом: Макс Волошин.

[1] *Выставка французских примитивов...* – Открытие выставки французских примитивов (1350–1589) состоялось в Лувре в Павильоне Марсан 30 марта / 12 апр. 1904 (выставка была торжественно открыта директором Школы изящных искусств Марселем в 10 ч. утра), а в Национальной библиотеке была открыта выставка средневековых миниатюр. Первоначально выставка должна была закрыться 1/14 июля, но в связи с большим интересом к ней была продлена до 5/17 июля, а затем до конца июля. Волошин посетил обе выставки вместе с М.В. Сабашниковой, ее братом А.В. Сабашниковым и Л. Вебером 31 марта / 13 апр. 1904 (Труды и дни. С. 117).

[2] «*Все франко-фламандское искусство* ∾ *Lafenestre.* – Цитата из вводной статьи Жоржа Лафенестра к каталогу выставки (Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliotheque National. Catalogue red. par MM. Henri Bouchot, Léopold Delisle, J.-J. Gulffrey, (etc.). Préface de Georges Lafenestre. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1904. P. XXIII; далее это издание обозначается сокращенно: Exposition des Primitifs).

[3] *В конце четырнадцатого века* ∾ *страдающем взгляде.* – Речь идет о картине Жана Малуэля «Мадонна с младенцем» (ок. 1395).

[4]*...«Martyr de St. Denis»* ∾ *сжатые в судороге.* – Описывается картина Малуэля «Мученик Сен-Дени» (ок. 1400).

[5] *...Овернская богоматерь покровительница* ∾ *короли.* – Речь идет о картине овернской школы (École de l'Avergne) «Богоматерь покровительница» (ок. 1420).

[6]*...Maître de Flemalle (1430) в его Поклонении волхвов* ∾ *на холме.* – Описывается картина школы Артуа (École de l'Artois) (Флемальского мастера) «Поклонение волхвов» (ок. 1430).

[7] *Портрет Карла VII – одно из лучших произведений Фукэ.*– Имеется в виду работа Жана Фуке «Портрет Карла VII, короля Франции» (ок. 1445).

[8] *В виде Богоматери ∾ Агнессу Сорель...* – Волошин описывает часть диптиха Жана Фуке «Богородица Мать с жертвователем Этьенном Шевалье» (ок. 1450). Агнесса Сорель де Лош (Agnès Sorel de Loches) была покровительницей Этьенна Шевалье.

[9] *...«descouvroit ∾ aux tetins».* – Волошин цитирует ремарку Бургиньона Шателена (Bourguignon Châtelain) об Агнессе Сорель, приведенную при характеристике картины в каталоге выставки (Exposition des Primitifs. P.18).

[10] *Рядом жертвователь иконы... Этьенн Шевалье, про которого много говорила скандальная хроника двора...*–Точное название описываемой Волошиным второй части диптиха: «Этьенн Шевалье и его покровитель святой Этьенн». Этьенн Шевалье был казначеем Карла VII. Диптих был написан Фуке для церкви в Лоше по заказу Шевалье, назначенного душеприказчиком Сорель в 1450. Скандальная хроника приписывала отсутствие на картине жены Шевалье Катерины Буде тому, что между Сорель и Шевалье была интимная связь.

[11] *...ищешь загадочного лица Жиль де Рэ.* – Бретонский барон Жиль де Рец был маршалом Франции, отличным военачальником, вместе с Жанной д'Арк участвовавшим во всех походах против англичан. Имя его гремело во Франции. Неожиданно был обвинен в похищении и убийстве более 140 детей, а также в сатанизме и занятиях алхимией. Через двести лет стал прообразом Синей Бороды у Шарля Перро.

[12] *«Триумф девы Марии» (1453) Enguerrand Charonton ∾ а потом Жана Ван-Эйка...* – Картина Энгеррана Квартона «Триумф Девы Марии» (1453) приписывалась сначала королю Рене, затем Яну ван Эйку и в конце концов ван дер Мейру (van der Meire). Об этом упоминают авторы каталога выставки в характеристике картины (Exposition des Primitifs. P. 32).

[13] *...«Pietà» Фромана ∾ благоговейными.* – Описывается картина Никола Фромана «Пьета, со святым Иоанном, Богородицей, Марией Магдалиной и даятелем» (1470?).

[14] *В «Пылающей купине» (1476) Nicolas Froment...* – Картина Никола Фромана «Неопалимая купина» (1475–1476).

[15] *...Maître de Moulins...* – Живописец Бурбонов, Муленский мастер; работал между 1480 и 1500. Назван по местонахождению триптиха «Богоматерь во Славе» (1498–1499, собор в Мулене).

[16] *...портреты François Clouet...* – Франсуа Клуэ был известен как мастер портретной живописи. На выставке было представлено 14 его картин, в основном портреты.

[17] *...там есть готические скульптуры...* – В павильоне Марсан несколько залов было выделено под скульптуру, гобелены и эмали.

[18] *...целые залы старых кожаных книг...* – Манускрипты с рисунками и печатные издания, орнаментированные рисунками, были выставлены в Национальной библиотеке.

[19] *...Salon National des Beaux-Art...* – Открытие Национального Салона изящных искусств в Большом дворце Елисейских полей на

авеню д'Антен состоялось 3/16 апр. 1904 (выставка продлилась до 17/30 июня).

[20] *...дурного вкуса Третьей Республики.* – Третья республика – политический режим во Франции после падения Второй империи. Начался Парижской Коммуной (март–май 1871) и провозглашением Республики (продлился до 1940).

[21] *...в том новом уголке Парижа ∾ и мостом Александра III.* – Дворец Искусств – Большой дворец (1897–1900) Елисейских полей и мост Александра III (1896 – 1900) были построены специально для Парижской Всемирной выставки 1900. Одновременно с ними был построен Малый дворец.

[22] *...в коврах из веревок работы Ory-Robin.* – Ори-Робен выставила в Салоне один гобелен из пеньки (рельеф) и два настенных панно совместно с Е.М. Дюфреном.

[23] *В отделе гравюр выше всех стоят Шторм ван-Гравесанде и Лефор-Дезилюз.* – Шторм ван Гравесанде представил в Салоне пять работ, выполненных сухой иглой, и одну монотипию; Лефор-Дезилюз – одну гравюру по офорту с тиснением (подробнее см. примеч. 43 и 45 к статье «Парижские салоны. Société National des Beaux-Arts». С. 788 наст. тома; далее Волошин упоминает художников, о работах которых он подробнее говорит в этой статье; ссылки на нее даются сокращенно: SN с указанием номера примечания и страницы наст. тома).

[24] *В отделе масляной живописи ∾ испанец Англада...* – См. SN, примеч. 5, с. 785 наст. тома.

[25] *Уистлер допел свою песню ∾ тонов.* – См. SN, примеч. 6–11, с. 785–786 наст. тома.

[26] *Бэнар, Бланш, Лагадара...*– См. SN, примеч. 15, 13 и 38, с. 786, 788 наст. тома.

[27] *Джемс Моррис, Сиданер, Дюэм...* – См. SN, примеч. 18, 20, 21, с. 786–787 наст. тома.

[28] *Латуша...* – Латуш представил в Салоне пять работ: «Дочь фавнов», «Воспоминание об Испании», «Журчащий ручей», «Театр-концерт», «Объятие».

[29] *Стеттлер...* – См. SN, примеч. 40, с. 788 наст. тома.

[30] *Перед Карьером...*– См. SN, примеч. 28, с. 787 наст. тома.

[31] *Коттэ...* – См. SN, примеч. 17, с. 786 наст. тома.

[32] *Исадора Дункан дала в Париже Бетховенский вечер.* – Айседора Дункан дала концерт 13/26 апр. 1904. Подробнее см. примеч. к статье «Айседора Дункан» (С. 748–751 наст. тома).

[33] *Это молодая девушка, с пропорциями тела Дианы Версальской...* – В Версальском дворце имеется галерея, где выставлены в нишах античные статуи, среди них Диана Эфесская (рядом со статуями Германика и Весталки).

[34] *...Primavera Боттичелли...* – См. примеч. 2 к статье «Айседора Дункан» (С. 750 наст. тома).

[35] *...в изображениях греческих плясуний на севрских вазах XVIII века.* – Королевская фарфоровая фабрика в Севре была основана в 1756. Античные мотивы на вазах, выпускавшихся этой фабрикой, появляются в эпоху ампира (1804–1815).

[36] *...на статуе Бернини пальцы Дафны...* – Мраморная статуя Джованни Лоренцо Бернини «Аполлон и Дафна» (1622–1625), изображающая один из драматических моментов из поэмы Овидия «Метаморфозы»: Дафна, превращающаяся в лавровое дерево. Пальцы Дафны изображены скульптором в момент этого превращения и очень выразительны.

[37] *...Эвоэ!* – от лат. Évoe = euge, euhoe, восходит к греч. evoi и еврейскому jehova, «Господь» – молебный и приветственный возглас, которым вакханты встречали Диониса (Бахуса) во время вакханалий.

[38] *«Она танцует так, точно она нагая», – говорил он про одну танцовщицу.* – Этим высказыванием об известной в то время французской танцовщице Корнальба, выступления которой Малларме посещал в театре Эден, начинается его статья «Балет» (1886): «La Cornâlba me ravit, qui danse comme dévêtue...” («Корнальба меня восхищает, она танцует как раздетая...»). Эта статья (впервые: La revue indépendant, déc.1886) вошла в собрание прозы Маларме «Divigations» (Paris: Bibliothèque Charpentier. Eugène Fasquelle, éd., 1897. Цит. по: *Mallarmé Stéphan.* Œuvres complètes. Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean Aubry. Paris: Gallimard, 1945. P. 303 (Bibliothèque de la Pléiade; 65)).

[39] *École des Beaux-Arts* – Школа изящных искусств, точнее «Высшая национальная школа изящных искусств», располагавшаяся первоначально на левом берегу Сены, на quai Malaquais, была основана в 1648 Шарлем Лебрюном при поддержке кардинала Мазарини (с 1816 до настоящего времени находится по адресу: 14, rue Bonaparte). До конца XIX в. оставалась главным оплотом «академизма» во Франции.

[40] «*Bal des Quatr'z-arts*» – «Бал четырех искусств» состоялся ночью и утром того же дня, когда был концерт А. Дункан, т. е. в ночь с 13/26 на 14/27 апр. 1904. «Бал четырех искусств», сокращенно «Катзар», был традиционным ежегодным костюмированным балом парижских художников, скульпторов, архитекторов и графиков. Первый бал состоялся в 1892, но не привлек к себе внимания. Однако уже второй бал, организованный Жюлем Роком в «Мулен Руж» (1893), вызвал скандал. Бал был запрещен в 1950-е. См. также с. 852 наст. тома.

О.А. Бригаднова

АНАТОЛЬ ФРАНС

Впервые – Русь. 1904. № 161, 25 мая. С. 3. Подпись под текстом: Макс Волошин; помета под текстом: «Paris, 23 mai».

Рецензия на кн.: *France Anatole.* Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables. Paris: Calmann-Lévy, 1904. Книга вышла в свет в мае 1904.

Анатоль Франс принадлежал к числу наиболее ценимых Волошиным новейших французских писателей. В письме к матери от 22 июля / 4 авг. 1901 Волошин замечал о нем: «Среди современ<ных> французских писателей он безусловно самый крупный художник, что во Франции и признается всеми» (Из лит. наследия-3. С. 291). В том же году, в письме к ней же от 8/21 сент., сообщая о своем (нереализованном) замысле сборника «литературных портретов современных новейших французских писателей», он упоминал и об Анатоле Франсе как герое одного из предполагаемых очерков (см.: Там же. С. 307). Подробнее см. в предисловии П.Р. Заборова к его публикации «Неизданная статья М. Волошина об Анатоле Франсе» (Из лит. наследия-2. С. 85–86), а также: *Купченко В.П.* Анатоль Франс в творчестве М. Волошина. (Тезисы) // VIII и IX Волошинские чтения. Материалы и исследования. Симферополь: Крымский архив, 1997. С. 61–62.

[1] *...в исполнении Гитри.* – Рассказ «Кренкебиль» (первоначальное заглавие – «Дело Кренкебиля») был впервые напечатан в газете «Figaro» (в номерах с 21 нояб. 1900 по 16 янв. 1901), в 1901 вышел отдельным изданием с 63 иллюстрациями Александра Стейнлена. На сюжет рассказа Франс написал пьесу «Кренкебиль», которая была поставлена в парижском театре «Ренессанс» (премьера – 28 марта 1903) с Люсьеном Гитри в главной роли.

[2] *...по многим переводам.* – Ко времени написания рецензии рассказ был опубликован в русских переводах трижды – под заглавиями «Уличный торговец» (Образование. 1903. № 4. Отд. I. С. 63–78), «Кренкебиль» (Курьер. 1903. № 151, 29 июля. С. 2–3), «Дело Кренкебиля» (Вестник иностранной литературы. 1903. № 9. С. 69–84). См.: Анатоль Франс. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке (1877–1962). Сост. Г.И. Лещинская и М.В. Линдстрем. М., 1985. С. 51.

[3] *...был Сильвестром Боннаром.* – Академик, филолог-палеограф, главный герой романа Франса «Преступление Сильвестра Боннара» («Le crime de Sylvestre Bonnard», 1881).

[4] *...аббатом Жеромом Гуаньяром.* – Герой романов Франса «Харчевня королевы Гусиные Лапы» («La rôtisserie de la reine Pédauque», 1893) и «Суждения господина Жерома Куаньяра» («Les opinions de M. Jérôme Coignard», 1893).

[5] *Он стал m-r Бержере.* – Герой романов Франса «Под городскими вязами» («L'orme du mail», 1897), «Ивовый манекен» («Le

mannequin d'osier», 1897), «Аметистовый перстень» («L'anneau d'améthyste», 1899) и «Господин Бержере в Париже» («Monsieur Bergeret à Paris», 1901), составивших тетралогию «Современная история» («L'Histoire contemporaine»), а также нескольких его новелл.

[6] *...назовется доктором Сократом.* – Сократ – прозвище доктора Трюбле, персонажа романа Франса «Театральная история» («L'histoire comique», 1903).

[7] *«Человек состоит ∾ больше, чем живых».* – Высказывание восходит к «Позитивистскому катехизису» («Catéchisme positiviste», 1852) О. Конта.

[8] *«Thaïs»* – «Таис» (1890), роман Франса.

[9] *...речь в пользу Прессансэ...* – Имеется в виду речь, произнесенная Франсом 20 апр. 1902 на чрезвычайном общем собрании «Лиги защиты прав человека и гражданина», в поддержку президента «Лиги», депутата парламента от социалистов Франсиса де Прессансе; она была перепечатана во многих республиканских газетах. См.: *Франс Анатоль.* Собр. соч. В 8 т. 1960. Т. 8. С. 555–559.

[10] *...говорящий о «процессе»...* – Имеется в виду дело Дрейфуса (французского офицера генерального штаба, еврея по национальности, безосновательно обвиненного в шпионаже), ставшее важнейшим событием политической жизни Франции на рубеже XIX–XX вв.; оно составляет одну из основных сюжетных линий в «Современной истории» А. Франса.

[11] *...за пиром в «Таис»...* – См. фрагмент «Пир» в части II («Папирус») романа «Таис» (*Франс Анатоль.* Собр. соч. В 8 т. 1958. Т. 2. С. 202–224).

[12] *...Аполлона, Вакха, Зевса и Венеры.* – Собственно в эссе «Боги в изгнании» (1836) Г. Гейне излагает позднейшие легенды об Аполлоне, Вакхе, Юпитере (Зевсе). Венера фигурирует в добавлении к этому эссе – в пантомиме «Богиня Диана» (1853), обыгрывающей легенду о Венере и Тангейзере. См.: *Гейне Генрих.* Полн. собр. соч. Изд. 2-е. СПб.: Изд. А.Ф. Маркс, 1904. Т. 2. С. 375–395, 402–404.

[13] *...историю Амика и Целестина...* – Имеется в виду новелла «Амикус и Целестин» (1890) из сборника Франса «Перламутровый ларец» («L'étui de nacre», 1892).

[14] *...историю «Св. Сатира».* – «Святой Сатир» (1893) – первая новелла из сборника Франса «Колодезь святой Клары» («Le puits de Sainte-Claire», 1895).

[15] *...рассказал Анри де Ренье.* – См. стихотворения А. де Ренье «Ночь богов», «Человек и боги» в переводе Волошина (т. 4 наст. изд. С. 742–743, 746–751).

[16] *«Религия первобытных людей ∾ луна божественна?»* – Текст восходит к статье «Детские игрушки» из первой серии «Литературной жизни» («La Vie littéraire», 1888) А. Франса: «Человечество начало с фетишизма. Дети вновь проделывают этот путь. <...> Они воспроизводят не только идеи людей каменного века, но также идеи животных. А это также, поверьте мне, религиозные идеи. Святой

Франциск Ассизский почуял своей прекрасной мистической душой набожность животных. <...> Вера собаки, подобно вере ребенка, есть явный фетишизм. Невозможно искоренить из ума пуделя, что луна божественна» (*Франс Анатоль.* Книги и люди: Литературные очерки / Пер. В.А. Азова. М.; Пг.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1923. С. 24).

[17] *...эпизод своего детства.* – Далее в сокращенных цитатах и пересказе излагается рассказ Франса «Пютуа» (1900) из рецензируемого сборника «Кренкебиль, Пютуа, Рике и много других полезных рассказов». Ср. пер. Л.В. Ледневой в кн.: *Франс Анатоль.* Собр. соч. В 8 т. 1958. Т. 5. С. 178–189.

[18] *...вступил в мир Шекспира.* – Подразумевается персонаж драмы У. Шекспира «Буря» (1611) Калибан, сын колдуньи Сикораксы, раб и уродливый дикарь.

[19] *Croque-mitaine* (*фр., разг.*) – страшилище, пугало, оборотень; *le Père Fouettard* (*фр.*) – дед с розгами (вымышленный персонаж, которым пугают детей); грубый человек, нахал.

[20] *...как Калибан родился из лжи поэта...* – Эту фразу А. Франса Волошин привел в стихотворении «Второе письмо» (1904–1905): «Я родилась из чьей-то лжи, // Как Калибан из лжи поэта» (Т. 1 наст. изд. С. 68).

[21] *«Книга Джунглей» Редьярда Киплинга...* – Сборник рассказов и стихотворений в двух книгах («The jungle book», 1894; «Second jungle book», 1895).

[22] *...самостоятельный шаг в этой области.* – См. наст. том. С. 470, 815–816.

[23] *«Мебель не представлялась ∾ забывать свои несчастия».* – Цитата из рассказа «Рике» (1900). Ср. в пер. Л.В. Ледневой: *Франс Анатоль.* Собр. соч. В 8 т. Т. 5. С. 191.

[24] *«Люди, животные, камни ∾ не стараясь понять».* – Извлечения из рассказа «Мысли Рике» (1900), представляющего собой подборку сентенций, разделенных на 20 фрагментов. Ср. в пер. И.И. Емельяновой. (Там же. С. 195–198).

А.В. Лавров

UNION DES ARTISTES RUSSES

Русская кустарная выставка в Париже

Впервые – Русь. 1904. № 178, 11 июня. С. 2. Подпись под текстом: Макс Волошин; там же помета: «Париж, 5 июня 1904 г.».

«Union des artistes russes» – «Союз русских художников», кружок, организованный в Париже (1903) по инициативе Е.С. Кругликовой и при участии А.В. Гольштейн и художницы О.Н. Мечниковой (жены знаменитого ученого). Одно из первых документальных свидетельств о его деятельности – письмо А.В. Гольштейн к Волошину от 22 янв. 1903: «Заседания общества худож<ников> продолжаются. Они ведутся у Мечниковой, и теперь уже обсуждается ус-

тав»; в другом, недатированном письме к Волошину (относящемся, по-видимому, к янв. – началу февр. 1903) А.В. Гольштейн сообщала: «Организация «Кружка», так решили его назвать, подвигается. Устав готов. Набираем первое ядро членов. Потом устроим общее собрание 1-х 20<-ти> членов, конференцию И.И. Мечникова в пользу Кружка, и, думаю, в апреле общество может созвать свое первое, большое общее собрание (надеем<ся> к тому времени иметь челов<ек> 100 и, может быть, помещение) для заслушивания отчета первого совета. Напечатаем на днях un appel <воззвание – *фр.*>, который разошлем в большом количестве экземпляров в России и художникам за границей» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 438). 24 дек. 1903/ 6 янв. 1904 Волошин писал М.В. Сабашниковой: «Я пока работаю в нашем русском "Кружке" художников, которого я был одним из организаторов. У нас есть ателье, где всегда позирует модель. А по вечерам мы рисуем друг с друга "croquis". Причем каждый позирует по очереди по получасу. Это самое полезное и интересное» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 106). Среди писем Волошина к А.В. Гольштейн сохранилось официальное уведомление (за подписью: Секретарь Макс Волошин), отправленное 12 нояб. (н. ст.) 1904: «UNION DES ARTISTES RUSSES. 3, RUE «MONTPARNASSE». М.Г. Честь имею уведомить Вас, что субботние собрания в Обществе начинаются с ноября. В этом году предполагается устраивать выставки, литературные вечера, лекции-концерты по субботам. Работы в мастерской с модели начинаются: по утрам (от 8 до 12), днем (от 1 до 5) с ноября», и т. д. (Звезда. 1998. № 4. С. 154. Публ. М. Ланды, А. Тюрина и Ж. Шерона).

Выставка русского кустарного искусства была открыта в мае 1904 в помещении Кружка (бульвар Монпарнас, 49) в течение 10 дней. Статья Волошина о ней – первое упоминание о парижском Кружке в русской печати. Подробнее см.: *Купченко В.П.* М.А. Волошин – член кружка русских художников в Париже // М.А. Волошин – поэт и мыслитель: Десятая Международная научная конференция. Крым, Коктебель 17–21 мая 1999 г. Материалы. Симферополь: Крымский Архив, 2000. С. 40–42.

Волошиным написана также краткая информационная заметка о Кружке, появившаяся (за подписью: V) в московском журнале «Искусство» (1905. № 1. С. 38):

РУССКИЙ АРТИСТИЧЕСКИЙ КРУЖОК В ПАРИЖЕ – MONTPARNASSE

Весною 1903 года под председательством И.И. Мечникова основался в Париже кружок русских художников и любителей искусства, поставивший себе задачею доставление всевозможных, часто весьма ценных и необходимых сведений (указание художественных школ, мастерских, квартир, выставок и пр.) всем русским, приезжающим в Париж для занятий искусством или желающим выставлять свои вещи в парижских салонах.

Кружок нанимает помещение в Париже (Rue Bara, 3), в котором члены кружка собираются для совместных работ, совещаний, бесед и т. п.; время от времени устраиваются концерты, лекции, выставки и т. п. в пользу фонда кружка.

Одною из главных задач кружка является также ознакомление французского общества с русским искусством.

Почетным председателем кружка состоит И.И. Мечников; председателем комитета – Н.Н. Ге; вице-председатели – А.В. Гольштейн, Е.Н. Давиденко, Е.С. Кругликова; секретарь – М.А. Волошин.

[1] *...не на Монмартр, а на Монпарнасс.* – Традиционные центры парижской художественной жизни и общения художников: Монмартр – на правом берегу Сены, Монпарнас – на левом.

[2] *...левой стороны бульвара Сен-Мишель.* – Улица Буассонад (между бульварами Монпарнас и Распай) находится слева от бульвара Сен-Мишель.

[3] *С «Русской школой»...* – Русская высшая школа общественных наук, организованная в Париже осенью 1901 группой русских профессоров.

[4] *...с соседним Пастеровским институтом.* – Пастеровский институт – один из первых частных научно-исследовательских институтов, основанный Л. Пастером (1888); международный центр микробиологии; одним из его сотрудников был И.И. Мечников.

[5] *«Angelus»* – картина Жана Франсуа Милле (1859).

А.В. Лавров

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА.
II Англада

Впервые – Весы. 1904. № 10. С. 42–48. Под заглавием «Письмо из Парижа. I. Клод Монэ. Итоги импрессионизма. II. Англада». Первая часть статьи включена в макет «Ликов творчества» под заглавием «Итоги импрессионизма» (С. 17–22 наст. тома). Вторая часть статьи («Англада») упомянута в планах содержания «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 3; ед. хр. 157, л. 4), но в макете отсутствует. Печатается по тексту первой публикации.

Статья посвящена творчеству каталонского художника Эрменхильдо Англада и Камараза (Hermenegildo Anglada y Camarasa), работы которого начинали входить в моду и с 1901 неоднократно выставлялись в Национальном салоне, а в 1904 экспонировались на Большой выставке искусств в Дрездене. Композиция статьи в первой публикации не покажется случайной, если вспомнить, что те черты, которые наиболее привлекают критика в работах Англады (эмоциональность, фантастичность, «стилизация»), определяли, по мысли Волошина, «третий фазис живописи», который должен прийти на смену импрессионизма.

К.А. Кумпан

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

Осенние цветы – осенняя живопись.. Одилон Рэдон Карьер

Впервые – Русь. 1904. № 328, 8 нояб. С. 2. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Фрагмент 1-й («Осенние цветы – осенняя живопись...») печатается по тексту первой публикации с учетом сокращений и правки, проведенных Волошиным (вырезка из газеты – в его архиве: ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 404, л. 4); фрагменты 2-й («Одилон Рэдон») и 3-й («Карьер») – по тексту первой публикации.

Статья является первым откликом на вторую парижскую художественную выставку «Осенний салон», состоявшуюся в Большом дворце искусств (нояб. 1904). См. также с. 807–808 наст. тома.

О восприятии Волошиным творчества О. Редона и его личных отношениях с Редоном см. с. 789–791 наст. тома.

[1] Эпиграф – «La gloire est le soleil des morts» («Слава – солнце мертвых» – *фр.*); восходит к роману Оноре де Бальзака «Поиски Абсолюта» («La recherche de l'Absolu», 1834). Ср. в пер. Б.А. Грифцова: *Бальзак Оноре де.* Неведомый шедевр. Поиски Абсолюта. М.: Наука, 1966. С. 114. («Литературные памятники»).

[2] *...Грея худые и синие пальцы...* – Цитата из стихотворения Эмиля Верхарна «Ноябрь», входящего в его книгу «Двенадцать месяцев» («Les Douze mois», 1895), в переводе Волошина, ко времени выхода в свет статьи не опубликованном; перевод был послан Брюсову 4/17 июля 1904 (см.: ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 340, 342), впервые напечатан в иллюстрированном приложении к газете «Русь» 2 янв. 1907. См.: Т. 4 наст. изд. С. 37–38.

[3] *...Малого Дворца искусств ∾ Большого Дворца...* – Построенные на берегу Сены (Cours la-Reine) ко Всемирной выставке (1900) Большой дворец (архитекторы Делян и Луве) и Малый дворец (архитектор Шарль Жиро), использовавшиеся для постоянных и временных художественных экспозиций.

[4] *...оба этажа Национального Салона.* – Далее в первой публикации абзац, вычеркнутый Волошиным в газетной вырезке:

«Салон французских художников и Национальный Салон не без борьбы пустили новопришельцев в свою стеклянную берлогу, на которую они имели монополию от правительства. Метались громы письменные и устные, издавались декреты, объявлявшие отлучение каждого, кто примет участие в Осеннем салоне, и все-таки Осенний салон восторжествовал».

[5] *...на рисовании анатомических препаратов.* – См. примеч. 5, 6 к статье «Парижские салоны 1904 г.» (С. 795 наст. тома).

[6] *«A Rebours»* – «Наоборот» (1884), роман Ж.-К. Гюисманса, признанный одним из наиболее последовательных воплощений декаданса в мирочувствовании и эстетике. В главе V романа дается развернутая характеристика работ Редона: «Эти образы были ни

на что не похожи. Они не вписывались в рамки изобразительного искусства, создавали совершенно особую фантастическую реальность – мир горячки и бреда. Изображение совершенно безумных глаз вместо лиц, а также тел, терявших привычные очертания, словно они были увидены сквозь графин с водой, напоминали дез Эссенту о ночных кошмарах, которые видел он, лежа в бреду, когда в детстве болел брюшным тифом» (Наоборот: Три символистских романа. М.: Республика, 1995. С. 50–51. Пер. Е.Л. Кассировой). Гюисманс оценил дарование Редона на первой персональной выставке художника (1881) и впоследствии неоднократно писал о его творчестве (см.: *Ревалд Джон.* Постимпрессионизм. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 112–114).

[7] *Rose + Croix* – «La Rose + Croix» («Роза + Крест») – каббалистический орден, учрежденный во Франции (1888) Станисласом де Гуайта и преобразованный Жозефеном Пеладаном, который устраивал под его эгидой ежегодные художественные салоны (1892–1897).

[8] *...портрет m-lle Боткиной...* – Портрет Марии Боткиной (1900; Collection Arï Redon, Paris). Изображена, вероятно, дочь С.П. Боткина Мария Сергеевна, художница-любительница (см.: *Егоров Б.Ф.* Боткины. СПб.: Наука, 2004. С. 247).

[9] *«Жена, облаченная в Солнце»* – литография из серии «Апокалипсис» («Une femme revêtue de soleil», 1899).

[10] *...Альфонс Додэ...* – Портрет А. Доде с дочерью, 1891.

А.В. Лавров

ОСЕННИЙ САЛОН. II

Сезанн. Тулуз-Лотрэк. Ренуар Пювис де Шевань

Впервые – Русь. 1904. № 333, 13 нояб. С. 1. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Статья представляет собой продолжение обзора Осеннего салона 1904, начатого статьей «Серпантин Парижа. Осенние цветы – осенняя живопись... Одилон Рэдон. Карьер».

[1] *Сезанн... послужил моделью для... Клода Лантье в «L'œuvre».* – В основу сюжета романа Э. Золя «Творчество» («L'œuvre», 1886) легли события из жизни писателя и друзей его юности, в числе которых был Поль Сезанн. О главном герое романа, художнике Клоде Лантье, Золя писал в рукописных заметках к роману: «Клод, покончивший с собой перед своим незавершенным творением, это Мане, Сезанн, но больше Сезанн» (*Емельянников С.* Комментарии // *Золя Эмиль.* Собр. соч. В 26 т. М.: Гослитиздат, 1963. Т. 11. С. 450). Книга Золя «Мой Салон» (1866), объединившая его статьи о живописи, вышла с посвящением «Моему другу Полю Сезанну».

[2] *Со времен героического похода Гюисманса ∾ фаянсовых тарелок.* – В сборнике «Некоторые» («Certains», 1889), объединявшем очерки Ж.-К. Гюисманса об искусстве, впервые было высказано восхищение творчеством Сезанна – прежде всего как автора натюрмортов.

[3] *В «Таис» Анатоля Франса ∾ святым христианским плевком.* – Эпизод из части II романа А. Франса «Таис» (1889). См.: *Франс Анатоль.* Собр. соч. В 8 т. 1958. Т. 2. С. 239.

[4] *...в «Жермини Ласерте» и в «La fille Elisa»...* – Роман братьев Эдмона и Жюля де Гонкур «Жермини Ласерте» («Germinie Laserteux», 1865) и роман Эдмона де Гонкура «Девка Элиза» («La Fille Elisa», 1877).

[5] *...в частной коллекции Дюран-Рюэля.* – Торговец картинами Поль Дюран-Рюэль с 1871 собирал работы импрессионистов, которые составили основу его галереи. Вопреки утверждению Волошина, О. Ренуар впервые выставил свои работы в Салоне в 1878.

[6] *...по «Батиньольской мастерской»... Фантен-Латура...* – Коллективный портрет Фантен-Латура «Мастерская в Батиньоле» (1870), на котором, кроме Ренуара, изображены Э. Мане, К. Моне и другие живописцы, а также Э. Золя.

А. Л.

ОСЕННИЙ САЛОН. III

Школа Клода Монэ и Гюстава Моро. Группа «десяти». Слевинский

Впервые – Русь. 1904. № 335, 15/28 нояб. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Идея основать в Париже Салон, подобный мюнхенскому Осеннему салону, который бы привлек в Париж интернациональных художников и на фоне ставших к тому времени «историческими» Национального Салона, Салона французских художников и Салона Независимых был бы рупором новых идей и течений в искусстве, принадлежит хранителю музея Парижа Иваное Рамбоссону (Yvanhoé Rambosson). Эту идею подхватил художественный критик, архитектор и президент синдиката артистической прессы Франсис Журден. Идею поддержали друзья Журдена – художники Эжен Карьер, Жорж Девальер, Феликс Валлотон, Жан-Эдуар Вюйяр и скульптор Гектор Гимар. Они считаются основателями Осеннего салона, днем рождения которого стало 18/31 окт. 1903, день открытия первого Салона в Малом дворце Елисейских полей. Первый Осенний салон вызвал огромный интерес, и уже второй и все последующие стали проводиться в Большом дворце Елисейских полей. Идеей Осеннего салона, помимо интернационализма, было абсолютное равноправие различных подразделений выставки, таких как декоративное искусство, скульптура, графика. На выставке первого Осеннего салона 1903 представили свои работы художники, отвергнутые

комиссиями других салонов, такие, как Морис Дени, Одилон Редон. В 1904 впервые представил 33 произведения лидер постимпрессионистов Поль Сезанн (из них 27 фотографий), 62 работы выставил символист Одилон Редон, 35 – Огюст Ренуар. Ежегодный Осенний салон существует в Париже до сих пор.

В 1904 Осенний салон проводился в Большом дворце Елисейских полей со 2/15 окт. до 2/15 нояб. (вернисаж 1/14 окт.).

[1] *Зала импрессионистов, где выставлен Моро...*– Гюстав Моро, художник-символист, был учеником Теодора Шассерио, и влияние последнего наиболее заметно в его живописи. Он относится не к импрессионистам, а к символистам в живописи.

[2] *Среди учеников Гюстава Моро больше самостоятельности.*– Гюстав Моро, принципиально отвергавший государственную службу, по просьбе своего умирающего друга профессора Школы изящных искусств Эли Делоне (Elie Delaunay) взял в 1891 его класс из 125 студентов. Этим классом в Школе изящных искусств Моро руководил до своей смерти в 1898. Преподавая, он никогда не навязывал своего мнения и манеры. Многие из его студентов стали впоследствии известными художниками – Жорж Руо, Альбер Марке, Луи Вальта, Шарль Хофбауер, Анри Мангин, Анри Матисс.

[3] *...Руо, теперешний консерватор музея «Гюстав Моро».*– Жорж Руо учился в классе Моро (1892–1894) и был его любимым учеником. Впоследствии он работал в ателье Моро вместе с Матиссом. По завещанию Моро Руо стал хранителем его коллекций. Дом, в котором жил Моро, был перестроен в 1895, и в 1903 там был открыт «Музей Гюстава Моро» (Paris IX-e, 14, rue Rochefoucauld). Директором этого музея стал Жорж Руо. Этот музей существует и в настоящее время.

[4] *...выставил свои картины в первый раз...* – Жорж Руо, ставший основателем «фовизма» («fauvisme»), противостоявшего символизму, дебютировал в Осеннем салоне восьмью произведениями: «Девочка в красном платье», «Девочка с красным пером», «Клоун и клоунесса» и пять «Набросков цирка». Кроме того, он представил 36 рисунков.

[5] *...«Le peintre des négresses sous tourelle»* – Правильно: «Le peintre des négresses sous un tunnel» – «изобразитель негритянок под туннелем». Фраза из статьи художественного критика Луи Вокселя (Louis Vauxcelles), опубликованной 14 окт. 1904 в «Жиль Блаз». Выдержки из этой статьи, а также других, в основном негативных отзывов о дебюте Руо, опубликованы в кн.: Rouault: Premièr période. 1903–1920. Catalogue publié à l'occasion de l'exposition «Rouault: Premièr période. 1903–1920», présentée à Paris au Musée national d'art modern Centre Georges Pompidou du 27 février au 4 mai 1992. P. 189.

[6] *Noir d'ivoir* – угольный черный цвет, изготовлялся из слоновой кости, превращенной калением в уголь. Обладал наибольшей покрывающей силой и считается в живописи наиболее глубоким черным.

[7] *Одилон Рэдон не создал школы, но он воспитал целое поколение художников...* – Помимо Редона, одними из первых художников-символистов считаются Поль Гоген и Эмиль Бернар. Именно «под диктовку» Гогена Полем Серюзье была создана в сент. 1888 в Понт-Авене картина «Талисман», которую он, по прибытии в Париж, показал своим товарищам по академии Жюльена – Боннару, Морису Дени, Ибелю (Ibels), Рансону – и студентам Школы изящных искусств Вюйяру, Русселю и Пье. Новая манера живописи в «Талисмане» стала эстетическим кредо художественной группы «наби» (Les nabis, от др.-евр. Nebiim – «пророк»).

[8] *...группа «десяти» или неоидеалисты.* – С 24 марта / 6 апр. по 17/30 апр. 1897 в галерее Амбруаза Воллара на rue Laffite состоялась совместная выставка П. Боннара, М. Дени, Ибеля, Ж. Лакомба, Русселя, Расетти, Рансона, П. Серюзье, Валлотона и Вюйяра, названная выставкой «десяти». Аналогичная выставка состоялась в этой же галерее также в 1898. В истории искусств эта художественная группа называется «наби».

[9] *...серии литографий в красках... раннего периода, изданной Волларом.* – В 1899 Амбруаз Воллар издал тиражом 1200 экз. серию литографий Мориса Дени «Любовь. Экзальтация Святого Креста» (1892–1899), состоявшую из 12 эстампов и обложки (см.: *Denis M.* Amour. L'exaltation de la Sainte-Croix. Paris, 1899).

[10] *«Ce fut une religieuse» ∾ «Elle était plus belle que les rêves»...* – Волошин приводит подписи под литографиями, которые Дени взял из своего интимного дневника этого периода. Правильно: «Ce fut une religieux mystère» – литография под № 10 «Это было религиозной мистерией»; «Ca vie devient précieuse, discréte», т.е. «La vie devient précieuse, discréte» – литография № 3 «Жизнь становится драгоценной, скромной»; «Et c'est la caresse de ses mains» – литография № 6 «А это ласка ее рук»; «Elle était plus belle que les rêves» – литография № 11 «Она была прекраснее снов».

[11] *Вюийар и Боннар выставили... серии своих литографий.* – Вюйяр представил серию из девяти литографий, Боннар – из семи.

[12] *Внутренность обычной парижской квартиры ∾ и для камина...*– Описываются следующие работы Вюйяра: два «Интерьера», «Интерьер вечером», «Белый зал», «За пианино».

[13] *...«Послеобеденный отдых буржуа» в прошлом Салоне...*– В Осеннем салоне 1903 картина с таким названием не выставлялась. Пьер Боннар представил картины «Порыв ветра», «Магазин новинок», «Этюд молодой женщины».

[14] *...таков в этом Салоне его танцевальный вечер...*– Имеется в виду литография Боннара «Галерея для гуляния в кафе-концерте».

[15] *К другим художникам этой группы... Лакост, Андрэ и др.* – В литературе о группе «наби» и о художниках-символистах нет указаний на то, что ландшафтный художник Шарль Лакост, посылавший свои работы в Салон Независимых, Осенний салон и Салон Тюильри, принадлежал к этой группе. К «наби» присоединился (1892) скульптор Лакомб.

[16] *Валлотон, известный своими портретами современников ∾ «Livre des Masques» Реми де Гурмона...* – Валлотон делал (с 1892) многочисленные иллюстрации для журнала «Ревю бланш», в частности портретные головы знаменитостей, в новой тогда технике цинкографии. Тридцать портретов вошли в «Книгу масок» Реми де Гурмона (см.: *Gourmont R. de.* Le Livre des Masques, portraits symbolistes. Paris: Société du Mercure de France. 1896).

[17] *Руссель – виртуоз-пастеллист ∾ воздушности.* – Руссель представил в Салоне шесть пастельных работ: «Нимфы», «Букет левкоев», «Полевые цветы», «Источник молодости», «Пастораль», «Пионы и наперстянки».

[18] *Лакост ∾ вкусом и наблюдательностью.* – Шарль Лакост представил в Салоне три произведения: «Весеннее утро», «Ночь», «Осень в Париже».

[19] *Он выставил марины...* – Слевинский представил в Салоне два морских пейзажа: «Белль-Иль-ен-Мер» и картину без названия.

О.А. Бригаднова

ОСЕННИЙ САЛОН. IV
Tutti quanti Скульптура

Впервые – Русь.1904. № 361, 11/24 дек. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Об Осеннем салоне см. примеч. к статье «Осенний салон. Школа Клода Монэ и Гюстава Моро» (С. 807–810 наст. тома).

[1] *Шарль Герен ∾ старых парков.*– По поводу критического высказывания о Герене см. примеч. 2 к статье «Серпантин Парижа. Gallerie Druet. Выставка Шарля Герена» (С. 830 наст. тома). Герен был членом Общества Осеннего салона, на выставке он представил десять произведений: «Терраса», «Галантное общество», «Натюрморт», «Дама у балюстрады», «Летняя прогулка», «Этюд девочки», «Отдых в полях», «Хелен», «Воспоминание о Сен-Клу», «Серенада».

[2] *Франсис Журден ∾ парижских дымов.*– Имеются в виду картины Журдена «Дым поезда (Порт Майо)» и две картины «Фабричные дымы». Кроме того, Журден представил картину «Снег» и две картины под названием «Вечер».

[3] *...сочетаниях оранжевых хромов с прусской синей....*– Оранжевые хромы, собственно хромовый желтый (почтовый желтый, парижский желтый), искусственный минеральный пигмент, оттенки которого варьировались от желтого до темно-оранжевого; прусская синяя (парижский синий, берлинский синий) – искусственный минеральный пигмент.

[4] *...Ори-Робэн ∾ золотых ниток...*– В отделе декоративного искусства Бланш Ори-Робен представила пять работ: «Корморан» (де-

коративное панно из холста, прошитого серебром), «Зерно» (декоративное панно из холста, высвеченного чистым золотом), «Осень», декоративную заставку из холста с патинированным золотом, и фрагмент фриза для столовой. Ори-Робен была знакома с Волошиным и переписывалась с ним (см.: Из писем деятелей французского искусства к М. А. Волошину / Публ. П. Р. Заборова // Русская литература и зарубежное искусство: Сб. исследований и материалов. Л.: Наука, 1986. С. 351–353).

[5] *...радугами изделий Лефранка.* – Фабрика Лефранка по производству художественных красок была основана в Париже (1720).

[6] *Такуа ∾ тонконогими девочками.*– Морис Такуа представил в Салоне офорты, выполненные в цвете: «В парке», «Няня», «Охотник на сокола».

[7] *Эрман Поль с бледно-голубыми дамскими портретами...*– Эрман-Поль представил в Осеннем салоне пять произведений: два «Портрета», «Букет роз», «Даму в голубом», «Шезлонг».

[8] *Монмартрский мэтр Прюше ∾ в окрестностях Парижа.* – В тексте ошибка, правильно: Трюше. Абель Трюше прославился тем, что рисовал женщин, балы и маленькие кабаре Монмартра и был, таким образом, своего рода хронографом монмартрской жизни. В Салоне он представил восемь произведений, среди которых были три работы под названием «Сад», «Женщина в сером», «Женщина в буле».

[9] *Легран ∾ спящих девочек.* – Луи Легран представил три пастельных работы: «Девочка», «Портрет М.Г. Пелле» и «Молодая женщина», портрет М.Е. Родригес, а также рисунки: «Парижанин» и «Пастораль».

[10] *Великий Лалик, наконец, изменивший академическому салону...*– Ювелира Рене Лалика называли «великим», поскольку он произвел настоящую революцию в ювелирных изделиях, используя самые разнообразные материалы, полудрагоценные камни, эмаль, металлы, дерево. В Осеннем салоне он представил одну витрину с украшениями из драгоценных материалов.

[11] *Детома – прекрасный рисовальщик углем.* – Максим Детома, один из основателей Осеннего салона, представил семь рисунков углем.

[12] *Пье ∾ пузатыми бретонками.*– Имеются в виду работы Фернана Пье «Рынок посуды», «Рынок в Анвере», «Рынок в Булонь-сюр-Мер» и две картины «Судомойка».

[13] *Адур с бледными акварельными панно...*– Паулина Адур представила в Салоне пять акварельных работ.

[14] *Бьер – весенний сад в окрестностях Парижа...*– В тексте ошибка, правильно: Бьетт. Имеется в виду картина Жана-Франсуа Бьетта (Jean-François Biette) «Сады в цвету».

[15] *Мебель Гимара, столовая Журдена, цветы Жирие...*– В отделе архитектуры были представлены фрагменты рабочей комнаты музыканта, фрагмент салона, мебель для гостиной из серии Гектора Ги-

мара «Современные загородные дачи»; Жирие представил две работы: «Аронник (желтый фон)» и «Аронник (красный фон)».

[16] *Левери – единственный из учеников Вистлера ~ В зелено-серых тонах.* – Лавери в 1897–1898 основал в Лондоне вместе с Уистлером международное общество скульпторов, художников и графиков. Волошин упоминает картину Лавери «Мэри в зеленом».

[17] *Из русских К.Кузнецов...* – Константин Кузнецов представил в Осеннем салоне десять произведений: «В парке», «В саду», «Автопортрет», «Старый рыбак», «Сена около Буживаля», «Мост около Сен-Жермена», «Поле», «Озеро (Везине)», «Сена около Сен-Жермена» и проект декоративного панно.

[18] *Кандинский с прекрасными гравюрами на дереве.* – Василий Кандинский представил в Салоне девять литографий на дереве: «Вечер», «Прощание», «Дама», «Восход луны», «Зима», «Певица», «Сумерки», «Розовая вуаль», «Прогулка».

[19] *Имя Россо ~ предшественника и соперника Родэна...* – В вводной статье «К читателям» книги «Об импрессионизме в скульптуре» Эдмон Клари писал о задачах ее: «Рассмотреть в основных чертах творчество Родена и Россо, показать, как эти два мэтра импрессионистской скульптуры соотносятся с мэтрами импрессионистской живописи...» (см.: *Claris Edmond.* De l'impressionisme en Sculpture. Paris: La nouvelle revue, 1902. P. II; далее ссылки на это издание обозначены: De l'impessionisme.... – с указанием страницы); важно также следующее высказывание Клари: «...с Роденом, с одной стороны, и Медардо Россо, с другой, мы вступаем в период чистого искусства» (De l"impressionisme... P. 10). О Медардо Россо см. статью Волошина (С. 490–493 наст. тома).

[20] *...как имя скульптора, имевшего большое влияние на Трубецкого.* – В литературе о Трубецком чаще встречается имя Огюста Родена как вдохновителя Трубецкого.

[21] *Есть два рода скульптуры: скульптура для пальцев и скульптура для глаза...* – Здесь и ниже Волошин пересказывает мысли Россо, высказанные им во время посещения Волошиным ателье Россо. Ср.: С. 491–492 наст. тома.

[22] *«В одной вещи не должно быть двух эффектов»...* – Неточная цитата из статьи Россо (De l'impressionisme... P. 55).

[23] *У него даже не было своего Гюисманса.* – Как художественный критик, Ж.-К. Гюисманс пропагандировал творчество импрессионистов (см., например, его книгу «Современное искусство», 1883).

[24] *«Vers le soir»...* – Точное название скульптуры – «Вечер, впечатление от бульвара».

[25] *Головки детей...* – Имеются в виду следующие работы: «Ребенок» (воск), «Ребенок на солнце» (бронза), «Ребенок, жующий хлеб» (воск).

[26] *Десятки небольших вещей...* – Россо представил в Салоне 18 произведений.

[27] *Трубецкому отведена отдельная зала.*– В отдельном зале Паоло Трубецкой выставил 65 скульптур из различных материалов, среди них знаменитый бронзовый бюст Льва Толстого.

[28] *...Майоль... делает небольшие статуэтки...*– Аристид Майоль представил на выставке две терракоты: «Голова девочки» и «Голова пожилой женщины», а также две бронзовые статуэтки.

[29] *Танагры* – маленькие терракотовые фигуры высотой от 5 до 30 см, которые изображали сцены из жизни и служили в качестве предметов, опускаемых в могилу с умершим. Названы так по названию города на востоке Беотии, где при раскопках некрополя они впервые были найдены. Искусство танагр возникло в III в. до н. э.

[30] *...портрет художницы Кругликовой...*– Кроме указанного Волошиным портрета Кругликовой, Владислав Мазур представил еще четыре портрета.

[31] *...Дурио – ювелир.*– Дурио представил одну витрину с коллекцией ювелирных украшений из драгоценных материалов.

[32] *Было принято до 40 картин... д'Эспанья...* – Жорж д'Эспанья был представлен в Осеннем салоне 12 произведениями.

[33] *...Ренуар, приглашенный и выставленный с таким почетом...*– В Осеннем салоне 1904 Ренуару был отведен отдельный зал, в котором были выставлены 35 его произведений.

[34] *Гогэн, представленный в прошлом салоне только шестью полотнами...*– Нет данных о том, что в Осеннем салоне 1903 были выставлены работы Гогена, к тому времени умершего.

[35] *...эти ноябрьские дни «Всех святых» и «Всех мертвых».*– Католический праздник «Всех святых», праздновавшийся 1 нояб., был введен в начале VII в. папой Бонифацием IV в честь тех святых, у которых не было своего собственного праздника. 2 нояб. по католической традиции поминают всех усопших. С течением времени эти два праздника, стоящие рядом, объединились в один – «Всех святых и усопших».

О.А. Бригаднова

МАКБЕТ ЗАРЕЗАЛ СОН!

Впервые – Весы. 1904. № 11. С. 1–5. Под заглавием «Магия творчества. О реализме русской литературы». Подпись под текстом: Макс Волошин.

Печатается по тексту первой публикации с исправлениями автора (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 188; там же – автограф статьи): вписано вместо редакционного авторское заглавие и добавлен заключительный абзац.

Об отправке статьи «Макбет зарезал сон!» в редакцию «Весов» Волошин известил В.Я. Брюсова в письме от 11/24 сент. 1904 (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 345). Брюсов в ответном письме (18 или 19 сент. / 1 или 2 окт. 1904) запрашивал: «"Макбет" – хорош, но как нам его

напечатать? По программе «Весов» мы имеем право печатать только литературные и художественные статьи, отнюдь не политические. Нельзя ли Макбету дать другое заглавие, лицемерное, напр<имер>: "О натурализме в русской литературе XIX в." или что-либо подобное, тягучее и отвлекающее внимание цензора?» (Там же. С. 349–350). В следующем письме к Волошину (31 окт./ 13 нояб. 1904) Брюсов вновь касался той же проблемы: «Мы решили печатать Вашу статью "Макбет", переменив заглавие. Согласны ли Вы?»; Волошин ответил (4/17 нояб. 1904): «Конечно, я ничего не имею против замены заглавия "Макбет зарезал сон" каким угодно, если это только необходимо для его появления на свет» (Там же. С. 351).

Парадоксальную историософскую идею, положенную в основу этой статьи, Волошин подробно изложил в письме к М.В. Сабашниковой от 18 сент. 1904. В нем нашли отражение многие образы и сопоставления, использованные в статье, но более отчетливо прослежена связь с трагическими событиями русско-японской войны:

«Война медленно захватывает душу, как колесо машины, в которую попал конец одежды. Я уже не могу удержаться, чтобы утром не прочесть газеты.

Толстовские описания войны...Все самые ужасные эпохи в жизни человечества – террор, инквизиция, коммуна, всё это можно представить по-толстовски – в известном круге зрения, очень просто, несколько мелких почти обыденных деталей... Но тут происходит что-то гораздо ужаснее. "Этого" уже так по-толстовски никак нельзя представить.

Целая долина, взорванная вместе с войском... Эти руки, которые подымаются из груды трупов в течение недели и наконец замирают. <...>

Эпохи ужасов и зверств всегда следуют за эпохами упадка фантазии, бессилия мечты. Французская революция после XVIII века. Коммуна – после Флобера и Гонкуров. Наоборот – возможные ужасы 48 года были предотвращены романтизмом и политическими утопиями.

Теперь Россия расплачивается за целый век реализма.

Действительность мстит за себя, если ее считают слишком простой. Она принимает самые чудовищные и невероятные формы, чтобы заставить к себе относиться с мистическим трепетом. Сколько ужасов, предстоявших России, искупил Достоевский! Он ведь был единственным противовесом террору, разгоравшемуся с 78 года.

А если есть виновные в настоящей войне – то это Толстой, заморозивший много поколений <в> узких рамках рациональной морали, марксизм, оскопивший фантазию всех русских детей.

За насилие над мечтой дорого приходится расплачиваться» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 107).

Статья Волошина вызвала иронический отклик в печати; расцененная обозревателем как специфически «декадентский» опыт «передовой статьи, посвященной жгучим вопросам современнос-

ти», она стала объектом пародии – «передовой о подоходном налоге», – которая была помещена вслед за насмешливым пересказом волошинских положений: «Подоходный налог есть сон безумия и предвкушение вечности. Человечество должно умереть, чтобы родиться очищенным от обложения», – и т. д. (*Бельский С.* Декаденты о текущих событиях // Слово. 1904. № 12, 12 дек. С. 3).

Заглавие – слова Макбета из одноименной трагедии У. Шекспира (акт II, сцена 2).

[1] *...Террор, Кровавую Неделю...* – Подразумеваются террор во время Великой французской революции – в период якобинской диктатуры (2 июня 1793 – 27 июля 1794) и карательные акции после падения Парижской Коммуны (28 мая 1871).

[2] *«Есть две действительности ∾ когда о ней говорят».* – Приводятся слова Уайльда, зафиксированные Андре Жидом в статье «Оскар Уальд», входящей в его книгу «Поводы» («Prétextes», 1905). Ср. в пер. Б.А. Кржевского: «Поймите, что существуют два мира: тот, который у нас действительно *есть* и о котором обычно говорят; его мы называем *миром действительности*, ибо для того, чтобы его видеть, совершенно незачем о нем говорить. Но есть и другой: мир искусства; о нем мы обязаны говорить, потму что иначе он не мог бы существовать» (*Жид А.* Соб. соч. Л.: Худож. литература, 1935. Т. 1. С. 413).

[3] *...выхода из темницы мгновения.* – Тот же образ – во втором стихотворении цикла «Когда время останавливается»: «Быть заключенным в темнице мгновенья» (Т. 1 наст. изд. С. 38). Волошин работал над этим стихотворением летом 1904.

[4] *...розетские камни...* – Розеттский камень – надпись на трех языках (древнеегипетском иероглифическом, демотическом и греческом), начертанная на базальтовой плите; найдена в 1799 у города Розетты (Египет), во время наполеоновского похода, хранится в Британском музее. Дешифровка Ф. Шампольоном иероглифического текста надписи положила начало чтению древнеегипетских иероглифов.

[5] *Описание смертной казни у Достоевского бледно и коротко...* – Подразумевается эпизод из романа «Идиот» (ч. 1, гл. V) – рассказ князя Мышкина о смертной казни (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. 1973. Т. 8. С. 55–56).

[6] *После M-me Бовари...* – Роман Г. Флобера «Госпожа Бовари» был опубликован в 1857.

А.В. Лавров

JACK LONDON. THE CALL OF THE WILD

Впервые – Весы. 1904. № 11. С. 55. Подпись: Макс Волошин.

С повестью Джека Лондона «Зов предков» («The Call of the Wild», 1903) Волошин ознакомился в Париже не в английском ори-

гинале, а в русском переводе, сделанном А.В. Гольштейн и оставшемся неопубликованным (о завершении ею перевода она извещала Л.Ф. Пантелеева в письме от 24 сент. / 7 окт. 1904 г. // Труды и дни. С. 125). Повесть Дж. Лондона впервые была опубликована в России в переводе Р. Рубиновой под заглавием «Дикая сила» (Детское Чтение. 1905. № 1–8; отд. изд. – М.: Детское Чтение, 1905, серия «Библиотека для семьи и школы»), позднее – в переводе Н.И. Манасеиной под заглавием «Бук (История одной собаки)» (СПб.: Тропинка, 1909; 2-е изд. – 1911, 3-е изд. – 1916).

Рецензия Волошина – первый отзыв о творчестве Дж. Лондона, зафиксированный в русской печати (см.: Джек Лондон. Биобиблиографический указатель / Сост. Б.М. Парчевская. М.: Книга, 1969. С. 82).

А. Л.

RÉMY DE GOURMONT

Promenades littéraires. Paris Mercure de France, 1904

Впервые – Весы. 1904. № 11. С. 55–58. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Книга французского эссеиста, прозаика и критика Реми де Гурмона представляет собой первый том его «Литературных прогулок», состоящих из пяти томов (1904–1913). О работе над рецензией Волошин сообщил В. Я. Брюсову в письме от 4/17 нояб. 1904 (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 351). Она была написана еще до личного знакомства с Гурмоном (о визите к нему Волошин извещает в письме Брюсову от 30 июня / 13 июля 1905; см.: Там же. С. 356).

Еще одна рецензия Волошина на книгу Гурмона «Ночь в Люксембургском саду ("Une nuit au Luxembourg")» появилась в газете «Русь» 30 июня 1907 (см. т. 6 наст. изд).

[1] *«О Гейсмансе».* – См.: *Rémy de Gourmont.* Promenades littéraires. 3 éd. Paris: Mercure de France, 1904. P. 24–40. Здесь и далее содержание указываемых фрагментов книги дается в кратком изложении.

[2] *Сентиментализм Баррэса.* – Ibid. P. 41–48.

[3] *Поль Адан.* – Ibid. P. 49–58.

[4] *Октав Мирбо.* – Ibid. P. 67–78.

[5] *Жюль Готье.* – Ibid. P. 79–88.

[6] *Меримэ.* – Ibid. P. 111–118.

[7] *Верлэн и В. Гюго.* – Ibid. P. 182–190. В первой публикации в тексте исажены фамилии Сумэ и Банвиля (напечатано: Судэ, Бирваль). Исправлено по французскому оригиналу.

[8] *Верхарн.* – Ibid. P. 216–227.

Д.В. Токарев

PÉLADAN
La dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan, 1499
Paris: E. Sansot, 1904

Впервые – Весы. 1904. № 11. С. 58-59. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Рецензия на книгу французского писателя-мистика Жозефена Пеладана (Сар Пеладан) «Последний урок Леонардо да Винчи в его Миланской Академии». Книга Пеладана находилась в библиотеке Волошина в Коктебеле. О работе над рецензией Волошин сообщил В. Я. Брюсову в письме от 4/17 нояб. 1904 (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 351). Пеладан упоминается Волошиным в вошедших в «Лики творчества» статьях «Барбэ д'Оревильи» и «Современный французский театр» (т. 3 наст. изд.). 23 янв. / 5 февр. 1912 Волошин поставил автограф на, по-видимому, приобретенной им книге Пеладана «Наука любви» («La science de l'amour», 1911; см.: Труды и дни. С. 291).

Д.В. Токарев

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА
Осенний салон

Впервые – Весы. 1904. № 12. С. 39–45. Под заглавием: «Письмо из Парижа. Осенний салон. Слевинский. Морис Дени». Подпись под текстом: Макс Волошин.

Первая часть статьи («Осенний салон») зафиксирована в планах «Ликов творчества» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 159, л. 3; ед. хр. 157, л. 4), но в макете отсутствует. Печатается по тексту первой публикации. Вторая и третья части статьи – с. 27–31 наст. тома.

В этом отклике на вторую парижскую художественную выставку «Осенний салон» Волошин в сжатом виде повторяет ряд мыслей из более ранних своих статей об этой выставке, печатавшихся в газете «Русь» (С. 443–464 наст. тома).

[1] *Наиболее одиноким из них все-таки остается Одилон Рэдон ∾ на него не скоро обернется случайный прохожий.* – Парафраза цитаты из статьи Франсиса Журдена о Редоне: «Он проходит через жизнь одинокий, гордый, молчаливый и серьезный. Избранные, видя его, проходящего, не решаются нарушить его грезы и говорят: "Вот тот, который был в аду". Но толпа не оборачивает головы, чтобы посмотреть на разоблачающего тайны» (Весы. 1904. № 4. С. 16). См. также статью Волошина «Одилон Рэдон» и примечания к ней (С. 397–399, 789–792 наст. тома).

[2] *«Клод Лантье» оказался признанным, когда ему минуло 66 лет...* – Волошин называет Сезанна именем героя романа Э. Золя «Творчество» (1888), для которого он послужил прототипом.

К.А. Кумпан

CAMILLE MAUCLAIR. L'IMPRESSIONISME
Son histoire, son esthétique, ses maîtres.
Librairie de l'Art ancien et moderne. Paris, 1904

Впервые – Весы. 1904. № 12. С. 66–67. Подпись под текстом: Макс Волошин.

В 1908 в Москве вышел русский перевод рецензированной Волошиным книги французского писателя и критика Камиля Моклера; см.: *Моклер К.* Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера / Под ред. и с предисл. художника Ф. И. Рерберга. М.: Ю.И. Лепковский, 1909.

Впоследствии Моклер познакомился с поэтическим творчеством Волошина во французском переводе (15/28 марта 1916; см.: Труды и дни. С. 392).

Д.В. Токарев

ТВОРЧЕСТВО М. ЯКУНЧИКОВОЙ

Впервые – Весы. 1905. № 1. С. 30–38. Подпись: Макс Волошин.

Тот же номер журнала «Весы» был иллюстрирован и оформлен работами М.В. Якунчиковой: цветная обложка, неизданные 2 наброска и 2 этюда (вклейки между с. 32 и 33), репродукция с офорта «L'Insaisissable» (С. 39), 3 заставки и 3 концовки.

С работами М.В. Якунчиковой Волошин ознакомился в Женеве – в доме мужа покойной художницы Л.Н. Вебера, уже с намерением написать о них (около 29 июля / 11 авг. 1904 он сообщал А.М. Петровой из Женевы: «Жду Вебера (мужа Якунчиковой) из Шамони, чтобы получить от него материалы для статьи об ней, которую буду писать» // Из лит. наследия-1. С. 167). Впечатления от работ Якунчиковой Волошин отразил в дневниковой записи от 5/18 авг. (см.: Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 168); в недатированном письме из Парижа к М.В. Сабашниковой (около 11/24 авг. 1904), он, сообщая о своих «последних днях в Женеве», отмечал: «...два дня с Вебером – вещи и рисунки Марии Васильевны. <...> В них такая прелесть и радость красок. Они так брызжут жизнью. Ее ранние вещи очень слабы по рисунку и необычайно смелы по замыслам. В них, может, даже больше сказывается настоящая она» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 107). 7/20 августа 1904 г. в Женеву приехал редактор-издатель «Весов» С.А. Поляков, тем же днем датирована дневниковая запись Волошина: «Большой комп<анией> у Вебера. Номер «Весов», посвященный Якунчик<овой>, решен» (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 169). 11/24 сент. 1904 Волошин сообщал В.Я. Брюсову из Парижа: «Из конкретных решений: Сер<гей> Алекс<андрович> решил издать номер, посвященный Якунчиковой. Я познакомил его с Вебером – мужем Якунч<иковой> – и тот предоставил в распоряжение "Весов" ее не

изданные еще рисунки. Я для этого номера приготовлю статью, для которой Вебер обещал дать мне материалы: выбор из ее дневников и писем. Она очень тонко наблюдала и хорошо владела словом. Так что это может быть очень интересно. Но это может задержать статью, т<ак> к<ак> тут всё зависит от Вебера, которому предстоит эта работа. Моя статья собственно уже вполне готова. Ее нужно только записать» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 346).

О том, что Л.Н. Вебер собирался предоставить для использования в статье рукописные материалы М.В. Якунчиковой, можно судить по его письму к Волошину от 10/23 авг. 1904: «Как только покончу с экзаменами, примусь за дневники и переписку Мар<ии> Вас<ильевны> и извлеку из них интересные для Вашей статьи вещи» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 326), – однако этого намерения, по всей вероятности, не выполнил: статья Волошина цитат из неизданных текстов Якунчиковой не содержит. Волошин, однако, ознакомился в женевской квартире Вебера (9/22 авг. 1904) с журналом «Мир Искусства» (1904. № 3), в котором были помещены статья Н.В. Поленовой (под псевдонимом: Н. Борок), сестры покойной художницы, «М.В. Якунчикова» (включавшая биографические сведения с фрагментами дневников и писем художницы) и 54 репродукции с работ Якунчиковой (С. 63–124). См. дневниковую запись Волошина от 9/22 авг. 1904 (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 171). 12/25 дек. 1904 Вебер писал Волошину о своем намерении устроить в России выставку работ Якунчиковой (она была открыта в Москве с 13 февр. по 27 марта 1905 в помещении страхового общества «Якорь» на углу Столешникова пер. и Петровки, в составе II выставки картин «Союза русских художников»): «По поводу этой выставки я был у Полякова, в Москве. Передал ему рисунки и картину М. В. Он рассчитывает на Вашу статью к февралю...<...> Не знаю, удастся ли Вам написать про М. В. Вы ее вещи видели – мимоходом, – но Вы страшно чутки и впечатлительны, т<ак> что я не сомневаюсь, что у Вас много осталось» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 326). По выходе в свет статьи «Творчество М. Якунчиковой» Вебер написал Волошину (1 февр. 1905): «Только что получил № «Весов» с Вашей статьей. Благодарю Вас за нее. В ней чувствуется некоторая скорополитность <так!>, и она немного отрывочна. Зато много хорошо и верно сказанного: самое верное, это что Вы пишете об отсутствии *словесной* литературности, измышленной символистике, в работе М. В. и о «железной сети» ее рисунка. Как хорош и тонок конец Вашей статьи! Я думаю, что если Вы увидали бы выставку во всей ее полноти и хронологическом порядке, у Вас представился бы еще яснее характер творчества М. В. Я даже изумился, как Вы могли, увидав вещи еще не собранные в порядке, так верно себе оформить стадии развития М. В.» (Там же).

Приводимые ниже сведения о работах Якунчиковой восходят к аннотированному списку ее произведений в кн.: *Киселев М.* Мария Васильевна Якунчикова. 1870–1902. М.: Искусство, 1979. С. 157–178.

[1] *...писанные еще до Парижа...* – Первый парижский сезон Якунчиковой – 1889/1890: тогда она поступила в Академию Жюльена, в мастерскую А. Бугеро и Р. Флери.

[2] *«Reflet intime»* – «Отражение интимного мира», 1894 (находилось в собрании И. Вебер, Швейцария).

[3] *...в портрете королевской семьи Веласкеза.* – Подразумевается картина Веласкеса «Менины», 1656 (Прадо, Мадрид).

[4] *«L'Effroi»* – «Страх», 1893–1895 (Гравюрный кабинет Гос. музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Гос. Русский музей, Музей-усадьба В.Д. Поленова). Офорт воспроизведен в указанном выше номере «Мира Искусства» (С. 95).

[5] *...на дюреровской Меланхолии...* – См. описание гравюры Дюрера «Меланхолия» (1514) в статье «Одилон Рэдон» (С. 397 наст. тома).

[6] *...звезда, которую Манфред видит в конце коридора...* – Неподвижная звезда в темном конце галереи – в ремарке (акт I, сцена 1) драматической поэмы Байрона «Манфред» (1817).

[7] *...на рисунке Дудлэя...* – Вероятно, имеется в виду одна из работ английского живописца и графика Дадли Харди (Dudley Hardy; 1866 или 1867–1922). Ср. дневниковую запись Волошина от 7/20 авг. 1904, связанную с восприятием работ Якунчиковой: «Звезда, как символ Ужаса. "Звезда Полынь". Язык пламени у Дудлея. Звезда в конце коридора в "Манфреде"» (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 169).

[8] *«Весло»* – панно, 1896 (Музей-усадьба В.Д. Поленова); воспроизведено в «Мире Искусства» (С. 86).

[9] *«Кладбище»* – пастель «Кладбище в Медоне под Парижем», 1892 (Гос. Третьяковская галерея).

[10] *«Лесное кладбище»* – «Кладбище во Введенском», 1897 (местонахождение неизвестно); воспроизведено в «Мире Искусства» (С. 73).

[11] *Вид Avenue Wagram вместе с Триумфальной Аркой...* – «Париж. Авеню Ваграм и Триумфальные ворота в сумерки», 1892 (находилось в собрании И. Вебер).

[12] *Тюильрийский сад...* – «Тюильри», 1894 (находилось в собрании И. Вебер).

[13] *Театр малого Трианона...* – «Театр в Трианоне», 1898 (Музей-усадьба В.Д. Поленова); воспроизведено под названием «Вход в театр. Trianon» в «Мире Искусства» (С. 100).

[14] *Pont-Neuf* – Новый мост в Париже; построен в 1578–1606.

[15] *«Чехлы»* – 1897 (Гос. Третьяковская галерея).

[16] *Большие колосья... в лунном сиянии...* – «Колосья ржи», конец 1880-х – 1890-е (находилось в собрании И. Вебер).

[17] *...Травушка просит косы.* – Неточная цитата из поэмы Н.А. Некрасова «Мороз, Красный нос» (1864; ч. 2, XX). См.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем. В 15 т. Л.: Наука, 1982. Т. 4. С. 94.

[18] *«Часовня в Наре»* – гуашь, 1898 (находилось в собрании С.Л. Вебера. Салланш, Франция); литография (альбом «15 литогра-

фий русских художников» (<СПб.>, 1900), Гравюрный кабинет Гос. музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Гос. Русский музей). Две работы под заглавием «Часовня в Наре» воспроизведены в «Мире Искусства» (С. 69, 74).

[19] *«Саввинский монастырь»* – акварель, 1895 (Гос. Русский музей); воспроизведено в «Мире Искусства» (С. 75).

[20] *...Пред этим скудным алтарем.* – Цитата из гл. 1 поэмы Н.А. Некрасова «Тишина» (1857). См.: *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем. В 15 т. Т. 4. С. 52.

[21] *«Окно»* – темпера, 1899 (местонахождение неизвестно); воспроизведено в «Мире Искусства» (С. 87).

[22] *«Рябина»* – панно на дереве, конец 1880-х – 1890-е гг. (местонахождение неизвестно); воспроизведено в «Мире Искусства» (С. 84).

[23] *«Bois de Boulogne»* – панно на дереве «Булонский парк», 1896 (местонахождение неизвестно); воспроизведено в «Мире Искусства» (С. 85).

[24] *«Бассейн в Версале»* – «Версальский парк», дерево, темпера, конец 1880-х – 1890-е (Смоленский областной музей изобразительных и прикладных искусств им. С.Т. Коненкова); воспроизведено в «Мире Искусства» (С. 103).

[25] *«Тюльери»* – «Тюильри», 1890–1893 (находилось в собрании И. Вебер); «Тюильри», гуашь, 1898 (местонахождение неизвестно), воспроизведено в «Мире Искусства» (С. 102. Под названием: «Тюльери». Набросок).

[26] *«L'Insaisissable»* – офорт «Недостижимое», конец 1880-х – 1890-е (местонахождение неизвестно).

[27] *«Непоправимое»* – офорт, 1893–1895 (Музей-усадьба В.Д. Поленова); воспроизведено в «Мире Искусства» (С. 94).

А.В. Лавров

РОССО
Письмо из Парижа

Впервые – Весы. 1905. № 1. С. 47–49. Подпись: Эмилиан Кириенко.

Творчество итальянского скульптора Медардо Россо, жившего во Франции с 1885, Волошин попутно характеризует в ряде своих обзорных статей 1904 г.

Статья была опубликована со значительным опозданием: Волошин отправил ее в редакцию «Весов» 16/29 янв. 1904; в этот день он писал В.Я. Брюсову: «Посылаю Вам несколько страниц об очень интересном итальянском скульпторе Россо. <...> Может, если успею эти дни еще что-нибудь увидеть, пришлю еще таких же кратких заметок к февральскому номеру» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 297); Брюсов

по получении статьи написал Волошину (21 янв./ 3 февр. 1904): «Не лучше ли Ваши характеристики «Художники и мастерские (Парижа)» соединить по две – по три? Для мелкого шрифта они в отдельности слишком громоздки, важны, значительны; для крупного – слишком малы» (Там же. С. 302). Волошин сразу никак не отреагировал на это предложение Брюсова, но в письме к нему от 18/31 марта 1904 напомнил: «Что Вы думаете сделать <с> моей статьей об "Россо"? Такие заметки я хочу делать с большим выбором и не знаю, когда представится снова знакомство этого же характера. Поэтому лучше поместите ее в качестве письма из Парижа или просто отдельной заметки» (Там же. С. 326). Тем самым Волошин уклонялся от брюсовского предложения подготовить для «Весов» цикл в жанре статей-интервью, аналогичных той, которую он написал о Россо.

В письме из Парижа к М.В. Сабашниковой (15/28 янв. 1904) Волошин описал свою встречу с Россо, конспективно обозначив в нем основные темы одновременно создававшейся статьи:

«Я познакомился на дня<х> с итальянским скульптором Россо. Вы верно не знаете этого имени. Его европейская публика не знает, но в некоторых артистических кругах его называют с глубоким почтением как предшественника Родэна и учителя Трубецкого. Это огромный человек с бычачьей шеей, большими пальцами, угрюмо-добрым лицом и итальянским акцентом. Он прячет свои вещи, выгоняет посетителей. Но ко мне он почувствовал симпатию и пустил меня в свою берлогу, где он живет с единственным помощником, старым испанцем, раньше бывшим клоуном. В углу сарая – плавильная печь, в которой он сам отливает свои вещи. Из разных углов и ящиков он стал вытаскивать отдельные вещи. Но какой тонкости, какого совершенства! Это были головки детей, женщин полусквозящие, из воска, заволокнутые воздухом. Вещи, в которых чувствовалось и расстояние и краски.

Он лепит воздух, а не самые формы.

И вот вчера возвращаясь вместе с ним из гостей, он предложил меня подвезти.

В разговоре я упомянул имя Трубецкого. Что с ним сталось! Он ощетинился. Вся обида многих лет неизвестности поползла наружу. Когда мы проезжали мимо какого-нибудь памятника, он кричал кучеру остановиться, высовывал в окно кареты огромную мохнатую лапу и громко произносил жестокие и большие итальянские слова посреди пустынного ночного Парижа. Затем он приказывал кучеру ехать к другому памятнику и там повторялось то же. Несколько фантастических часов дождливой ночью и эти освещенные снизу цоколи и фигуры, теряющиеся во мраке.

И это истинный и необычайно тонкий артист» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 106, л. 10–10 об.).

[1] *...до «Осеннего салона»...* – См. цикл статей Волошина «Осенний салон» (С. 449–464 наст. тома).

[2] *...на бульваре Батиньоль.* – Бульвар к юго-западу от Монмартра, между площадями Губо и Клиши.

[3] *...памятника Клоду Шаппу.* – Бронзовый памятник (работы Даме) на пересечении улицы дю Бак и бульвара Распай.

[4] *...памятник Лавуазье...* – Памятник работы Эрнеста Барриаса (1900) за церковью Мадлен (Святой Марии Магдалины).

[5] *Видели вы его Гюго?* – Памятник Виктору Гюго работы Барриаса на площади Виктора Гюго.

[6] *...Мирбо, который проповедует его.* – С предисловиями Октава Мирбо были изданы в 1897 в Париже два альбома рисунков О. Родена («Les Dessins d'Auguste Rodin») и сборник «August Rodin et son œuvre» (Texte de G. Geffroy, G. Kahn, R. Marx. Paris: La Plume, 1900).

А.В. Лавров

КРОВАВАЯ НЕДЕЛЯ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Впервые (на французском языке, под заглавием «La semaine sanglante à Saint-Pétersbourg. Récit d'un témoin») – L'Européen Courrier internationale rebdomadaire. 1905. № 43, 26 févr. P. 14–16. Подпись: Max Volochine.

Автограф на русском языке неизвестен. Впервые в обратном переводе с французского опубликовано в кн.: Russica 1981. New York: Russica Publishers, Inc., 1982. С. 339–343 (пер., публ. и коммент. А. Тюрина). В наст. изд. печатается перевод, впервые опубликованный в кн.: *Волошин Максимилиан.* Путник по вселенным / Сост., вступ. статья, коммент. В.П. Купченко и З.Д. Давыдова. М.: Сов. Россия, 1990. С. 90–95.

Написано по впечатлениям от событий в Петербурге 9/22 янв. 1905 – «Кровавого воскресенья», массового расстрела правительством мирного шествия петербургских рабочих (свыше 150 тысяч человек) к Зимнему дворцу для подачи петиции царю. Шествие было подготовлено монархической организацией «Собрание русских фабрично-заводских рабочих Санкт-Петербурга», созданной священником Г.О. Гапоном. В подкрепление Петербургскому гарнизону правительство вызвало войска из Пскова, Ревеля, Нарвы, Петергофа и Царского Села и сосредоточило к 9 января в Петербурге свыше 40 тысяч солдат и полицейских. Согласно диспозиции, отряды войск (всего свыше 18 батальонов, 21 эскадрон, 8 сотен) под командованием генералов были распределены по различным районам города. 9 января по приказу генерал-губернатора Петербурга вел. кн. Владимира Александровича рабочие были расстреляны войсками: убито свыше 1 тысячи человек, ранено несколько тысяч.

В 9 часов утра 9 января Волошин прибыл в Петербург из Москвы. В тот же и на следующий день он записал в дневнике то, что ему довелось увидеть и услышать (см. т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 189–194).

В письме к матери из Парижа от 5/18 апр. 1905 Волошин сообщал: «Моя статья в “Européen”, оказывается, наделала шуму в Париже. M-me Severine ее где-то читала вслух и говорила: “Voilà c'est un homme” <“Вот это человек” – *фр.*>. Один французский критик <...>, когда мы назвали друг другу свои фамилии, почтительно спросил меня: “А вы не родственник тому Максу Волошину...?”» (Из лит. наследия-3. С. 345).

[1] *...утром 22 января...* – Датировка – по новому стилю.

[2] *...три солнца...* – Т. е. пáсолнца – явление на небе отражений солнца (оптическое явление, возникающее в атмосфере вследствие преломления и отражения света в ледяных кристалликах).

[3] *...в редакцию журнала «Русь».* – Подразумевается газета «Русь», парижским корреспондентом которой тогда состоял Волошин. Ее редакция находилась на набережной Мойки (д. 32).

[4] *...у Полицейского моста...* – Полицейский (Народный) мост – через реку Мойку по линии Невского проспекта.

[5] *...японская рана...* – Имеется в виду инцидент, случившийся еще до восхождения Николая II на престол: 23 апр. 1891 в ходе его дальневосточного путешествия в городе Отсу некий фанатик нанес ему удар саблей по голове.

[6] *...катастрофа на Ходынке в момент коронования...* – Трагические события на Ходынском поле (в северо-западной части Москвы) 18 мая 1896: во время раздачи народу царских подарков по случаю коронации Николая II из-за халатности властей произошла давка; по официальным данным, погибло 1389 человек, изувечено 1300.

[7] *...убил... начальника полиции Пирамидова.* – Несчастный случай, происшедший 21 июля 1901 на Балтийском судостроительном заводе при спуске эскадренного броненосца «Император Александр III» в присутствии Николая II: «...флагшток, длиною 8 арш., весом около трех пудов, после спуска броненосца сорвался (в это время пронесся ураган) и тяжелым концом ударил в голову жандармского полковника охранного отделения Пирамидова. От удара Пирамидов тут же умер. Этим же флагштоком убило двух воспитанников морского инженерного училища и двух воспитанников того же училища ранило. При катастрофе пострадал также полицейский агент Кустовский, которому было нанесено флагштоком поражение головы и ушиб плеча» (Русские Ведомости. 1901. № 200, 22 июля. С. 1).

[8] *...звукового совпадения имени Фулон.* – Имеются в виду Жозеф-Франсуа Фуллон (1715–1789) – королевский интендант, казненный после взятия Бастилии, и Иван Александрович Фуллон (1844–1920) – генерал-адъютант, петербургский градоначальник (1904–1905).

А.В. Лавров

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

Théâtre Palaise-Royal. «Le Chopin» Pièce en 3 actes

Впервые – Русь. 1905. № 26, 2/15 февр. Подпись под текстом: Макс Волошин.

В 1636 в юго-восточном крыле дворца Пале-Рояль, построенного по приказу кардинала Ришелье архитектором Лемерсье как кардинальский дворец (1629–1636), был открыт театр марионеток. В 1660–1673 в нем находился «Театр Мольера». После смерти Мольера театр использовался для оперных представлений до 1763. В конце XVIII в. театр дважды горел. После реконструкции (1781–1784) здание театра было отдано «Комеди Франсэз». Как театр Пале-Рояль он был открыт 6 июня 1831. Главными жанрами театра были комедия и водевиль. Театр Пале-Рояль существует до сих пор по адресу Paris I-er, 38, rue Montpeusie.

[1] *Один польский граф...* – Волошин пересказывает далее содержание пьесы в трех актах «Шопен», которую написали для театра Пале-Рояль Анри Керуй (Henri Kéroul) и Альбер Барре (Albert Barré), и технические приемы ее постановки. Представление пьесы состоялось 7/20 янв. 1905.

[2] *...безвкусная роскошь тридцатых годов...*– 30-е годы XIX в., призвавшие к жизни стиль «ампир», знаменательны пристрастием к показной роскоши. В это время театр Пале-Рояль был отреставрирован по вкусу эпохи: зал и фойе обиты красным бархатом и отделаны золотом и хрусталем (в этом виде интерьер театра сохранился до сих пор).

[3]*...в начале Второй империи.*– Вторая империя – период правления Наполеона III (1852–1870).

[4] *Пале-Рояль Первой империи и Пале-Рояль Реставрации ∾ игорным притоном.*– Первая империя – времена правления Наполеона I Бонапарта (1804–1814); первая (1814–1830) и вторая (1830–1848) Реставрация – политический режим во Франции при Людовике XVIII, Карле X и Луи Филиппе. Еще регент Филипп Орлеанский прославил Пале-Рояль своими оргиями. Его внук Филипп Эгалите, которому отошел дворец, для того, чтобы увеличить свои доходы, пристроил к нему многочисленные галереи, в которых помещались лавки, магазины, кафе, игорные и увеселительные заведения, а также разбил сад. Поскольку это была частная территория, недоступная полиции, то здесь распространилась известная вольность идей и нравов. С 1815 до 1848 дворец, в котором после 1801 располагался трибунал, вновь стал принадлежать дому герцогов Орлеанских.

[5] *...«через 3 недели в Пале-Рояле в полдень» ...*– И.С. Тургенев, например, вспоминая (1880) в очерке «Человек в серых очках» о Париже 1848, писал: «Тогда еще Пале-Рояль не был таким почти заброшенным местом, каким он стал теперь, хотя дни его славы уже давно миновали, той громкой и особенной славы, которая, бывало, влагала

в уста нашим ветеранам 1814 и 1815 годов, при первом свидании с человеком, возвратившимся из Парижа, неизменный вопрос: "А что поделывает батюшка Пале-Рояль?"» (*Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. В 12 т. М.: Наука, 1983. Т. 11. С. 98).

[6] *И теперь в этом театре, чудом уцелевшем на углу опустевшего и забытого Пале-Рояля...*– Во время февральской революции 1848 на площади, отделявшей Пале-Рояль от Лувра, шли ожесточенные бои, дворец был сильно поврежден и отреставрирован много позднее. Театр же уцелел.

[7] *...романы Поль де Кока...*– Поль де Кок был необычайно плодовит: он оставил почти 400 томов произведений и около 200 пьес для театра. В романах он описывал жизнь мелких буржуа, рабочих, гризеток, торговок, воссоздавал типичные картины жизни своей эпохи.

[8] *...«Садом мучений» Октава Мирбо.* – Роман Октава Мирбо «Сад мучений» («Le Jardin des supplices», 1899).

[9]*...откровенность старинных итальянских новелл...*– Самое раннее анонимное собрание новелл «Новеллино» на тосканском диалекте, возникшее в регионе вокруг Флоренции, известно с конца XIII в. (впервые издано в 1525), за ним последовало собрание новелл Д. Боккаччо «Декамерон» (1348–1353), новеллы Ф. Саккетти, Мазуччо, Поджо Браччолини.

[10] *Фаблио* (*фр.* fabliau, от *ст.-фр.* fablel – басенка) – средневековая эпическая малая форма, включающая в себя такие формы, как ле (небольшая поэма в стихах), ди (сказ), басня, шванк и др. Фаблио обращалась в основном к эротическим темам в заостренной форме от описания бытовых ситуаций до гротескно-грубых скабрезностей. Основными фигурами фаблио были неверная жена, обманутый муж, мелкое духовенство, крестьяне, простолюдины. Жанр известен с середины XII до XIV в., расцвет его относится к XIII в. Известно около 150 фаблио.

[11] *На днях ∾ широкую проезжую дорогу...*– Вопрос о реконструкции дворца Пале-Рояль поднимался неоднократно. В 1903, например, общество «Новый Париж» под председательством Ф. Журдена объявило конкурс на лучший проект реконструкции дворца и прилегающих территорий.

[12] *...старых ресторанов Вефура ∾ Тургенев в 48 год встретил там «Человека в серых очках».*– В очерке «Человек в серых очках (Из воспоминаний 1848 года)» И.С. Тургенев описывал кофейную Ротонды (de la Rotonde) (см. выше примеч. 5).

О.А. Бригаднова

СЕРПАНТИН ПАРИЖА
Выставка интимистов

Впервые – Русь. 1905. № 41, 17 февр. / 2 марта. Подпись под текстом: Макс Волошин.

[1] *...выставке интимистов в галерее Грава на Rue Caumartin.* – Первая выставка объединения интимистов состоялась в галерее Анри Грава (18, rue Caumartin) с 29 янв. / 10 февр. по 12/25 февр. 1905.

[2] *...имена ∾ Принэ и др.* – Кроме названных Волошиным, среди участников значились художники Матисс, Р. Миллер, Мартей, Мориссе, Моро-Нелатон, Боннар, Лапрад, Каро-Дельвай, А. Буржуа, П. де Кастро, Хуго де Бомон и художницы: мадам Галтье-Буассер, мадемуазель Жермен Дрюо и Ж. Дюрантон.

[3] *«Des intimistes»* – интимисты. В заметке Ф. Моно о выставке она названа выставкой художников интерьеров (см.: *Monod Fr.* La premiére exposition des peintres d'interieurs // Art et Décoration. 1905. V. XVII, jan.–juin. Supplément. Mars. P.1).

[4] *...Вюийяр, посвятившие себя исключительно изображению современной комнаты.* – Вюйяр был мастером изображения повседневной жизни, вещей, которые его окружали. В 1899 он выпустил серию литографий «Пейзажи и интерьеры».

[5] *...Лобр... живет всей душой в старом Версале...* – «...Лобр живет в очаровании Версаля», – писал Моно в указанной выше заметке. Среди произведений Лобра на выставке были представлены: «Белый Салон Марии Антуанетты», «Кабинет Людовика XV», «Салон мадам Аделаиды».

[6] *...лакированную мебель стиля «Empire»...* – Стиль «ампир» (*фр.* empire – империя) – искусственно созданный классицизм эпохи Наполеона I; для него характерны пышность и торжественность, строгость линий, обилие позолоченных деталей и зеркал.

[7] *...вдохновенные бюсты Гудона...* – Жан Антуан Гудон прославился как мастер бюста и портрета XVIII в. Самые знаменитые его бюсты: Дени Дидро, посмертный бюст Мольера в «Комеди Франсэз», бюст Франклина. Гудон как никто другой умел передавать живой характер в скульптуре.

О.А. Бригаднова

СЕРПАНТИН ПАРИЖА
Салон ориенталистов

Впервые – Русь. 1905. № 42, 18 февр. / 3 марта. Подпись под текстом: Макс Волошин.

13-я выставка художников-ориенталистов состоялась в Большом дворце Елисейских полей на авеню д'Антен (avenue d'Antin)

с 3/16 февр. по 25 февр. / 10 марта 1905. Кроме художников Симона и Дине, о которых говорит в статье Волошин, в этом салоне свои работы выставили Э. Жилло, А. Мартен, Суо (Suau), Лапарра, Мань (Magne), Антони, П. Бонно, Кардона, Даба, Дюфренуа, Сюреда, Моррис, Э. Бернар, Шюдан. Отдельные залы были предоставлены Шарлю Котте и Люнуа (Lunois). Даньяк-Ривьер представил монотипии, Пьер Рош – гипсографии, В. Петер – медальоны; изделия из кожи выставила мадам Леруа, модели экзотических животных – Бертье.

[1] *Самый искренний и старый любовник Востока ∾ арабской жизни во всей ее интимности...* – Этьен Дине долгое время прожил в Алжире и слыл его знатоком. Художественный критик Франсуа Моно писал в статье о выставке: «Дине совершенно обновил жанр сокровенным знанием арабской жизни» (Art et Decoration. T. XVIII. 1905. Supplément, avr. P. 1–2).

[2] *«L'esclave d'Amour» – в Люксембургском музее.* – Точное название картины «L'esclave d'Amour et Lumière des yeux» – «Раба любви и блеск глаз». Эта небольшая по формату картина, находящаяся в Люксембургском музее, считается шедевром живописи Дине.

[3] *...Коттэ – любовнику Бретани...* – Шарль Котте постоянно изображал Бретань и бретонских рыбаков.

[4] *Восток Котте – это Константинополь, Смирна и Испания.* – Смирна – греческое название города на берегу Эгейского моря в тогдашней Османской империи (ныне г. Измир в Турции). Шарль Котте представил в Салоне серию этюдов Верхнего Египта, Константинополя и Испании (города Толедо и Сеговия).

[5] *...воды Таго...*– Таго (Тахо) – река в испанской Кастилии.

[6] *Из Аговийского собора...* – В тексте ошибка. Имеется в виду серия картин Шарля Котте «Сумерки в Сеговийском соборе», представленная на выставке.

[7] *...серией Руанских соборов Клода Монэ.* – Имеется в виду ставшая знаменитой серия картин Клода Моне «Руанский собор» (1892–1894).

О.А. Бригаднова

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

Избрание королевы Центрального рынка

Впервые – Русь. 1905. № 43, 19 февр. / 4 марта.

[1] *«Два черных глаза ∾ в моем горле».* – Начальные слова популярной в начале XX в. итальянской песни.

[2] *...Центрального рынка...*– Крытый Центральный рынок Парижа (Halles de Paris) был основан ок. 1135 на правом берегу Сены и просуществовал до 1969. Он занимал площадь в 10 гектаров в

I, II, III, IV районах Парижа и был самым большим рынком Европы. Атмосферу Центрального рынка мастерски воссоздал Эмиль Золя в романе «Чрево Парижа» (1873).

[3] *...наследницей базошских королей...*– Базоши (от *лат.* basilica – здание, в котором в Средние века была разрешена торговля), гильдия судебных клерков, существовавшая в Париже приблизительно с 1302. Истоки этой институции не ясны. Известно, что членами гильдии базошей были также судьи, однако они основали в 1344 собственную гильдию. Ежегодная ассамблея клерков (parliament) выбирала короля, которого переименовали в канцлера в XVI в. Базоши устраивали свои празднества и имели ряд привилегий, одной из которых было участие в религиозных пьесах. После Французской революции гильдия базошей прекратила существование.

[4] *...во времена генерала Буланже.*– Расцвет политической деятельности Жоржа Буланже приходится на 1886–1887, когда он занимал пост военного министра Франции, и с 1888 до 1890, когда Буланже, известный своими радикальными взглядами, примыкал к «Лиге патриотов» и создал движение «буланжистов».

[5] *«Дамы рынка»* – рыночные торговки (*фр.* dames des halles).

[6] *...после 2 декабря...* – 2 дек. 1851 Луи Наполеон Бонапарт совершил государственный переворот, год спустя в тот же день во Франции была провозглашена Вторая империя.

[7] *Пуассардка* – торговка рыбой на рынке (от *фр. разг.* poissarde).

[8] *...кафе Эльдорадо...*– Кафе-концерт «Эльдорадо» было знаменитым мюзик-холлом, колыбелью парижских звезд варьете; находилось по адресу Boulevard de Strassbourg, 4. С 1897 по 1907 в нем выступала известная артистка варьете Жан-Мари Буржуа (1873–1956).

[9] *Микарем* – средопостье, четверг на третьей неделе Великого поста (от *фр.* mi-carême).

О.А. Бригаднова

СЕРПАНТИН ПАРИЖА

Galerie Druet Выставка Шарля Герена

Впервые – Русь. 1905. № 49, 26 февр. / 11 марта. С. 2.

[1] *« Неужели вы думаете ∾ модами 1831 года?»* – Цитата из статьи Гюстава Планша «Салон 1831» в его книге «Этюды о французской школе» (*Planche Gustave.* Etudes sur l'École Française. Paris: Michel Lévy, 1855. T. 1. P. 10–11). Возможно, что Волошин цитирует не по оригиналу, а по книге Робера де ла Сизерана «Вопросы современной эстетики» (*La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines. Paris. Libraire Hachette et C[ie], 1904. P. 111–112), который в рассуждениях о «Моисее» Микеланджело в свою очередь ссылался на этот пассаж Планша. Две главы из книги Ла Сизерана Воло-

шин отреферировал в статье 1904, опубликованной в т. 3. наст. изд. (С. 260–273).

[2] *...прозван художественной критикой «Капустным Ватто».* – Непосредственный источник этой формулировки найти не удалось, однако Герена часто сравнивали с Ватто. Например, Роже Маркс в заметке о выставке Шарля Герена, описывая сюжеты его картин, писал: «...эти <...> тихие аллеи, встречи, долгие прогулки, ассамблеи в парке, все галантные праздники Ватто и Верлена, восстановленные в их столетних рамах, но в костюмах моды 1860-х, поскольку для г. Ш. Герена Вторая империя уже историческая эпоха» (Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts. 1905. № 9, 4 mars. P. 67). Имя Верлена возникает также не случайно – Герен иллюстрировал его книгу «Галантные праздники» (1869).

[3] *На настоящей выставке Шарля Герена, открытой в Galerie Druet на Rue Faubourg...* – Выставка Шарля Герена в галерее Дрюэ (114, Faubourg Saint-Honoré) проходила с 5/18 февраля до 5/18 марта 1905.

[4] *...покойной художницы Берты Моризо...* – Выставка Берты Моризо в галерее Дрюэ проходила между 15/28 янв. и 5/18 февр. 1905.

[5] *...до сих пор малоизвестных публике.* – Роже Маркс в заметке об этой выставке писал, что представленные работы не были рассчитаны на продажу или на выставку, это были вещи «для себя». Он называет некоторые картины: «Девушки в саду», «Молодая женщина», а также этюды (пейзажи, цветы, фигуры). См.: Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts. 1905. № 5, 4 févr. P. 36).

[6] *...выставки итальянских этюдов Мориса Дени...* – Выставка итальянских этюдов (1898–1904) Мориса Дени проходила в галерее Дрюэ во второй половине ноября до 27 нояб. / 10 дек. 1904.

[7] *...выставки Синьяка, Шарля Лакоста...* – Выставка картин Поля Синьяка в галерее Дрюэ проходила с 27 нояб. / 10 дек. до 18/31 дек. 1904; выставка произведений Шарля Лакоста – с начала января до 15/28 янв. 1905. Волошин не называет большую коллективную выставку, состоявшуюся в конце нояб. – дек. 1904 параллельно с выставкой Дени, в которой приняли участие Боннар, Кросс, Дени, Десбуа, Герен, Лефевр, Люс, Руссо, Руссель, Серюзье, Синьяк и др.

[8] *...с традиционной Rue Laffite ...* – На этой улице находились галерея издателя и продавца живописи Амбруаза Воллара (6, rue Laffite), галерея Бернхейма-младшего (8, rue Laffite) и галерея Дюран-Рюэля. Расцвет этих галерей пришелся на 1880-е и связан с деятельностью импрессионистов и постимпрессионистов. Дюран-Рюэль был продавцом картин Сислея и Ренуара; Бернхейм выставлял художников пред-импрессионистов (барбизонская школа) и импрессионистов до того, как они были замечены публикой; Амбруаз Воллар организовал первую выставку Сезанна в 1895, в 1901 – первую выставку Пабло Пикассо, в 1904 – Матисса.

[9] *...Валлана...* – Правильно: Воллара.

О.А. Бригаднова

ТЕАТР «L'ŒUVRE»

Впервые – Русь. 1905. № 31, 7/20 февр.

В 1890 поэт Поль Фор (Paul Fort) основал в Париже театр «Искусство» (Théâtre d'Art). В 1893 директором театра стал Орельен Мари Люнье-По. Он дал театру новое имя: театр «Эвр» («Творчество») – и руководил им до 1929. Активное участие в основании театра принял также поэт и театральный критик К. Моклер. В театре «Эвр» были поставлены первые вещи М. Метерлинка (например, в 1894 была сыграна пьеса «Там, внутри»), пьесы Ибсена, Андре Жида. Декорации к пьесам делали художники Вюйяр, Боннар, Дени, Редон, Руссель, Рансон и др. Театр «Эвр» существует до настоящего времени (Paris IX-e, 55, rue de Clichy).

В письме к А.М. Петровой (дек. / янв. 1902) Волошин сообщал об этом театре: «Это театр, в котором ставятся только из ряда вон выдающиеся пьесы, и ставятся только один раз – одно представление по очень высоким ценам. Таких спектаклей бывает всего 3–4 за всю зиму». В этом же письме он наметил некоторые мысли, касающиеся постановок Ибсена на французской сцене, которые он развил в данной статье (см.: Из лит. наследия-1. С. 151). Позднее многие положения данной статьи вошли в критические работы Волошина о французском театре: «Французский и русский театр» и «Современный французский театр» (см. т. 3 наст. изд.).

[1] *...серию своих представлений... гастроли Сюзанн Дейре.* – В 1905 в театре «Эвр» были поставлены «Нора» («Кукольный дом») Г. Ибсена, «Дочь Йорио» и «Джоконда» Г. Д'Аннунцио с Сюзанн Депре в главной роли.

[2] *Как всегда, он помещается в зале «Nouveau Théâtre», составляющем нераздельное с «Grand Casino de Paris».* – До 1929 у театра «Эвр» не было своего помещения, и поэтому он арендовал помещения у других театров, например у «Буфф-дю-Нор», «Комеди-Паризьен», у театра «Ренессанс». Чаще всего представления проходили в помещении «Нового театра» (Nouveau Théâtre de la rue Blanche). Сам «Новый театр» находился в угловом здании, в котором помещался также «Театр Казино де Пари» (об этом театре подробнее см. в примеч. 19 к статье «Среди парижских художников. "Bal Callot" и "Bal des 4'z-Arts"» (С. 853 наст. тома). У обоих театров были общее фойе и общая касса, однако разные входы (у «Казино де Пари» вход со стороны rue Clichy, у «Нового Театра» – вход с rue Blanche).

[3] *...трагическую историю сиамских близнецов, рассказанную Марком Твеном.* – Волошин излагает рассказ М. Твена «Сиамские близнецы» («The Siamese Twins», 1868). См.: *Твен Марк.* Собр. соч. В 12 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 10. С. 83–87.

[4] *В то время как в «Casino de Paris» ∾ «делают бомбу»...* – В афишах «Казино де Пари» значились театр, концерт, фейерверк, игры, бал и т. п.

[5] *«La Fille de Jorio» ∾ игрой Сюзанн Дейре...* – В пьесе Габриеле Д'Аннунцио «Дочь Йорио», помимо Сюзанн Депре, играл также Орельен Люнье-По.

[6] *...стареющую Режан и вечно молодеющую Сару.* – Режан в 1905 было 48 лет, Саре Бернар – 61 год.

[7] *Через несколько дней она выступает в расиновой «Федре»...* – «Федра» (1677) – трагедия Жана Расина. Сюзанн Депре дебютировала в «Федре» в 1902 в «Комеди Франсэз», была раскритикована за нетрадиционную игру, после чего ушла в театр Антуана и в театр Жимназ.

О.А. Бригаднова

«LA MASSIÈRE». COMÉDIE DE JULES LEMAÎTRE

Впервые – Русь. 1905. № 34, 10/23 февр.

Театр «Ренессанс» был открыт в Париже в 1838. (Paris 10-em, 20, boulevard Saint-Martin). С 1902 театром стал руководить актер Люсьен Гитри (до 1909), который пригласил играть таких комических актеров, как Полер, мадам Симон (M-me Simone), Ева Лавальер (Eve Lavalliére), Жанна Гранье (Jeanne Granier), Виктор Буше (Victor Boucher). Гитри ставил пьесы Ромена Роллана, Жоржа Клеменсо, Анатоля Франса.

Премьера комедии «Массьерша» Жюля Леметра состоялась в театре «Ренессанс» 29 дек. 1904 / 11 янв. 1905. Тогда же пьеса была издана отдельной книгой (Lemaître Jules. La Massière. Comèdie en quatre actes et un epilogue. Paris: Calmann-Lévy, 1905). Вторым спектаклем в этот вечер шла другая пьеса в стихах Леметра – «Добрая Элен» («La bonne Hélène»).

[1] *Байрон говорил ∾ ни одного недостатка».* – Возможно, цитата восходит к высказыванию в письме к графине Блессингтон от 5 окт. 1814, в котором Байрон описывал Аннабеллу Милбэнк, свою будущую жену: «У нее... нет ни единого изъяна, кроме того, что она слишком хороша для меня. Ну, это мне придется ей простить, если этого не сделает кто-то другой» (см.: The Works of Lord Byron. Letters and Journals. 6 Vols / Ed. By Rowland E. Prothero. London: John Murray, 1899. Vol. III. P. 145).

[2] *...привязанность к массьерше...* – Массьер (*фр.* massier – привратник, казначей) – студенческий староста в художественной академии.

[3] *...после адреса... поцеловать.* – Сцена II из 1-го акта (см.: *Lemaître Jules.* Théâtre. En 3 vol. Paris: Calmann-Lévy, s.a. T. III. P. 166).

[4] *– Ах, мой бедный ∾ отвечает жена.* – Цитата из 2-го акта, сцена VI (Ibid. P. 204).

[5] *А к довершению ∾ жениться на m-lle Жюльет.* – Акт 3, сцены V–VI (Ibid. P. 237 ff).

[6] *...добродетельную Мими Пенсон...* – Мими Пенсон – героиня одноименной новеллы Альфреда де Мюссе (1843).

[7] *...лицо m-lle Брандэс...* – Марта Брандес ушла в 1905 из театра «Комеди Франсэз» для того, чтобы сыграть с Люсьеном Гитри в «Массьерше» Жюля Леметра.

О.А. Бригаднова

ПАРИЖСКИЙ КАРНАВАЛ

Впервые – Русь. 1905. № 58, 7/20 марта. Подпись под текстом: Макс Волошин. В плане неосуществленной книги «Лики Парижа» указано под заглавием «Карнавал (1905)» (см. С. 649 наст. тома).

[1] *«Mardi gras».* – Марди гра, жирный вторник – в католичестве последний день карнавала перед началом Великого поста.

[2] *«Mi-Carême».* – См. примеч. 9 на с. 829.

[3] *...над Большими бульварами...* – Большие бульвары Парижа протянуты от церкви Мадлен на западе до площади Бастилии на востоке. Самыми оживленными из них являются бульвар Капуцинок, бульвар Мадлен и Итальянский бульвар. Их продолжением являются бульвары Монмартр, Пуассоньер, Бон-Нувель, Сен-Дени, Сен-Мартен, который примыкает к прощади Республики. От нее линия бульваров Тампль и Бомарше примыкает к площади Бастилии.

[4] *...как Солон, имитирует сумасшествие ∾ об освобождении Саламина...* – См. изложение этого эпизода у Плутарха: «Солон», VIII (*Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. В 3 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. Т. 1. С. 106–107).

[5] *...традиционной народной процессии «Bœuf gras».* – Традиционная процессия «бёф гра» («жирный бык») восходит к высокой античности. Во Франции она была особенно популярна в Средневековье и во время Возрождения. Так назывался последний день перед Великим постом, когда разрешалось есть мясо, отсюда и название праздника. В этот день по улицам ходила процессия с живым быком, украшенным гирляндами и цветами. На быке восседал ребенок в голубой мантии со скипетром и державой – король мясников. Быка сопровождал эскорт из 15 мальчиков, двое из которых вели быка за рога, а остальные играли на музыкальных инструментах – флейтах, скрипках. Процессия, как и весь парижский карнавал, красочно описана в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Последняя процессия «бёф гра» состоялась в 1870. Впоследствии праздник стал называться «марди гра» (см. примеч. 1 наст. статьи).

[6] *...мирлифором...* – В газетной публикации – явно неверное воспроизведение автографа Волошина. Правильно – «тирсофором».

Во время празднеств, посвященных Дионису, его спутники, юноши, носили тирс – жезл Диониса, палку, увитую плющом, виноградными листьями и увенчанную еловой шишкой. Несшие тирс назывались тирсофорами.

[7] *«Поражение под Мукденом! Сорок тысяч убитых!»* – В февр. 1905, во время русско-японской войны, на северо-востоке Китая, около города Мукдена, произошло крупное сражение. Русская армия под руководством генерала А. Н. Куропаткина потерпела поражение, потеряв при этом около 90 тыс. человек. Потери японской стороны составляли примерно 70 тыс. человек.

[8] *...академией Жульяна.* – Родольф Жюльен (Жулиан) основал частную художественную школу, называемую «академией Жулиана», в 1868. Это альтернативное заведение было очень популярно в Париже. В «академии» учились Мария Башкирцева, П. Боннар, М. Дени, Рансон и др.

[9] *...к балу des Quat'z-arts...* – См. с. 400–407 наст. тома.

[10] *...фарандолы...* – Фарандола, старинный французский народный танец, исполняемый в быстром темпе.

О.А. Бригаднова

ОБОЗРЕНИЯ

Впервые – Русь. 1905. № 59, 8 марта. С. 4. В рубрике «Сцена», с редакционной пометой под заглавием: «(Корреспонденция «Руси»)». Подпись под текстом: Макс Волошин.

[1] *Folies-Bergère* – «Фоли-Бержер», парижский театр оперетты (открыт в 1872, позже стал мюзик-холлом). См. также с. 845 наст. тома.

[2] *...бред Ганнеле...* – Героиня драмы Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле» (см. 759 наст. тома).

[3] *...последний монолог Маргариты Готье.* – Куртизанка Маргарита Готье, героиня драмы Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (1852), являющейся инсценировкой одноименного его романа (1848).

А. Л.

СМЕРТЬ ЖЮЛЯ ВЕРНА

Впервые – Русь. 1905. № 68, 17 марта. С. 2–3. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Жюль Верн скончался в Амьене в 8 час. утра 24 марта (9 марта ст. ст.) 1905.

[1] *...пятьдесят лет никуда не выезжавший из... Амьена...* – Ж. Верн переехал на постоянное жительство в Амьен в конце нояб. 1871,

с середины 1880-х прекратил даже кратковременные поездки в Париж, однако предпринимал достаточно продолжительные путешествия (зиму 1873–1874 провел в Антибе на Средиземном море, близ Ниццы, летом 1878 плавал на яхте «Сен-Мишель III» по Атлантике и Средиземному морю, летом 1880 на ней же – к берегам Норвегии, Шотландии и Ирландии и т. д.).

[2] *...маленькую пьесу в стихах...* – Имеется в виду одноактная комедия в стихах «Сломанные соломинки» (1849), посвященная Александру Дюма-сыну, но написанная Ж. Верном единолично, – первое его опубликованное произведение. Благодаря содействию Дюма-сына комедия была поставлена 12 июня 1850 на сцене Исторического театра и выдержала двенадцать представлений (см.: *Жюль-Верн Жан.* Жюль Верн. М.: Прогресс, 1978. С. 74).

[3] *...секретаря лирического театра...* – Эту должность в парижском «Лирическом театре» Ж. Верн исполнял с середины дек. 1851 до осени 1854.

[4] *...фантастические рассказы на научной подкладке...* – В 1851–1855 в парижском популярном иллюстрированном журнале «Musée des familles» Ж. Верн опубликовал рассказы «Первые корабли мексиканского флота» и «Путешествие на воздушном шаре» (позднейшие заглавия – «Драма в Мексике» и «Драма в воздухе»), повесть «Мартин Пас. Перуанские нравы», комедию «Замки в Калифорнии», фантастическую повесть «Мастер Захариус», повесть «Зимовка во льдах».

[5] *...успех ослепительный.* – Роман «Пять недель на воздушном шаре» («Cinq semaines en ballon») вышел в свет в конце дек. 1862.

[6] *...подпишем условие».* – Согласно договору, заключенному с Жюлем Этцелем в янв. 1863 на двадцать лет, Ж. Верн принимал на себя обязательство ежегодно передавать издателю два новых романа или один двухтомный роман объемом в 20–25 печатных листов.

[7] *«20 000 лье под водою»* – этот роман («Vingt mille lieues sous les mers») вышел в свет отдельным изданием в марте 1870.

[8] *...плавал по Ламаншу без особенных приключений.* – Первые плавания на яхте «Сен-Мишель» (переоборудованной из старого рыбацкого баркаса) состоялись летом 1866. Ж. Верн плавал на ней и в последующие годы; в 1876 ее сменила паровая яхта «Сен-Мишель II», а в 1878. – «Сен-Мишель III», быстроходная паровая яхта с экипажем из десяти человек (последнее большое путешествие на ней Ж. Верн совершил летом 1884).

[9] *...не предвидел изобретения телефона или фонографа.* – Оба этих технических изобретения, однако, играют свою роль в романе Ж. Верна «Замок в Карпатах» (1892).

[10] *...его преемник Уэльс.* – Подразумевается, прежде всего, роман Г. Уэллса «Машина времени» (1895).

[11] *Стоит только вспомнить ∾ капитана Немо...* – Перечисляются герои романов Ж. Верна: «Дети капитана Гранта» (1868) – Паганель; «Вокруг света в восемьдесят дней» (1872) – Филеас Фогг,

Паспарту; «С Земли на Луну прямым путем за 97 часов 20 минут» (1865), «Вокруг Луны» (1869) – Мишель Ардан; «Гектор Сервадак» (1877); «Михаил Строгов» (1876); «Путешествие и приключения капитана Гаттераса» (1865); «20 000 лье под водой», «Таинственный остров» (1875) – капитан Немо.

А.В. Лавров

ВЕРНИСАЖ САЛОНА НЕЗАВИСИМЫХ

Впервые – Русь. 1905. № 69, 18 марта. С. 3. Подпись под текстом: Макс Волошин.

«Группа независимых художников» была основана в Париже весной 1884 живописцами, чьи работы отвергло жюри Салона, в мае того же года открылась первая выставка без жюри. В июне 1884 общее собрание под председательством О. Редона и при участии Ж. Сёра, П. Синьяка и др. приняло устав постоянного «Общества независимых художников», первая его выставка состоялась в декабре 1884 (были представлены не принятые в Салон работы четырехсот художников), второй «Салон Независимых» открылся в 1886 (авг. – сент.), после чего его выставки стали ежегодными. Широкую славу «Салону Независимых» принесла выставка, открывшаяся в марте 1891, благодаря экспонировавшимся на ней десяти картинам В. Ван Гога.

На вернисаже «Салона Независимых» (на Cours la Reine) Волошин был вместе с И.В. Амфитеатровой 10/23 марта 1905. (Труды и дни. С. 132).

[1] *Октав Мирбо ∾ поблеклость старости.* – Ср. впечатления, переданные Волошиным в письме к Брюсову от 13/26 янв. 1904 (при описании посетителей банкета, устроенного редакцией журнала «La Plume» в честь Э. Верхарна): «...серый, тяжелый Мирбо, от которого веет мужчиной, сигарами и силой воли» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 295).

[2] *...лицо Мэтерлинка не похоже на его произведения.* – Ко времени написания статьи Волошин был лично знаком с М. Метерлинком: он побывал в его парижской квартире вместе с К.Д. Бальмонтом 18/31 мая 1904 (Труды и дни. С. 119; ср. замечание в письме Вяч. Иванова к В.Я. Брюсову от 22 июля/ 4 авг. 1904 – о Метерлинке: «...ему Бальмонт с Максом сделали бесполезный визит <...>»// Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 453).

[3] *...фигура Родэна ∾ лбом микель-анджеловского Моисея...* – Ср. почти дословную аттестацию О. Родена в цитированном письме Волошина к Брюсову: «...Родэн с закручивающимся могучим лбом и типом Моисея» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 295). Статуя Моисея украшает гробницу папы Юлия II работы Микеланджело Буонарроти (1515–1516) в церкви Сан Пьетро ин Винколи (Рим).

[4] *...можно встретить и Верхарна...* – С Э. Верхарном Волошин познакомился на упомянутом банкете в редакции «La Plume» 10/23 янв. 1906 (см.: ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 295). 15/28 янв. 1904 он писал М.В. Сабашниковой: «Недавно я познакомился с Верхарном на банкете, который устраивал в честь его “La Plume”. В нем ничего внешне великого. Среди обычных французских лиц с лоском на нем поражала печать чего-то интимного, принесенного из дому. Какая-то стариковская внимательность, хотя он не стар. И из всех присутствовавших это повторялось только в лице Карьера. Там я видел в первый раз Мирбо и Родэна» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 106).

А. Л.

САЛОН НЕЗАВИСИМЫХ
Ван-Гог

Впервые – Русь. 1905. № 79, 28 марта. С. 2 (с искажением заголовка: «Салон Независимости»). Подпись под текстом: Макс Волошин.

О «Салоне Независимых» см. с. 782, 836 наст. тома.

[1] *...портрет Ван-Гога с отрезанным ухом.* – «Автопортрет с перевязанным ухом», янв. – февр. 1889. (Частное собрание, Чикаго; другой вариант – Лондон, Институт Курто).

[2] *...письма, опубликованные... Эмилем Бернаром в «Mercure de France»...* – Письма Ван Гога публиковались Э. Бернаром в журнале «Mercure de France» с апр. 1893.

[3] *...отрезал себе бритвой... правое ухо и отнес его в полицейский комиссариат.* – Этот первый приступ безумия случился у Ван Гога 24 дек. 1888, после чего художник был помещен в больницу, где три дня находился без сознания. Согласно отчету в местной арльской газете, Ван Гог с отрезанным ухом отправился не в полицию, а в публичный дом, который обычно посещал: «...появился в доме терпимости № 1, вызвал девушку по имени Рашель и подал ей свое ухо со словами: “Спрячь хорошенько”. Затем он исчез. Полиция, поставленная в известность об этом событии <...>, занялась на следующее утро розысками вышеназванного человека и обнаружила его в собственной постели почти без признаков жизни» (*Ревалд Джон.* Постимпрессионизм. Л.; М.: Искусство, 1962. С. 162–163. Пер. П.В. Мелковой).

[4] *Гогэн застал его... пишущим свой портрет.* – Рассказ П. Гогена о посещении Ван Гога перед отправлением его в больницу сохранился в двух вариантах – в пересказе Эмиля Бернара (см.: Там же. С. 163) и в позднейших мемуарах Гогена «До и после» («Avant et Après»); ни в одном из них о работе Ван Гога в этот момент над автопортретом не сообщается.

[5] *«Приезжай сюда. Тебя здесь тоже вылечат».* – Ван Гог написал Гогену письмо непосредственно по выходе из лечебницы – 1 янв. 1889 (см.: *Ван Гог Винсент.* Письма. СПб.: Азбука, 2000. С. 799); приводимых Волошиным слов в нем не имеется.

[6] *...не произнеся больше ни слова.* – Ван Гог выстрелил в себя из револьвера 27 июля 1890 в поле, после чего, согласно достоверным свидетельствам, вернулся в Овер в гостиницу, был обнаружен в своей постели хозяином гостиницы, который вызвал к нему доктора Гаше: «Поскольку признаков непосредственной опасности не было и Винсент не испытывал сильной боли, Гаше только перевязал рану и решил ждать. Винсент был совершенно спокоен и потребовал трубку, которую доктор набил и зажег для него. <...> В течение всей ночи художник был спокоен; он не спал и курил трубку, не произнося ни слова» (*Ревалд Джон.* Постимпрессионизм. С. 255). Ван Гог скончался в своей постели 29 июля в час ночи.

[7] *...голландского почтальона...* – «Почтальон Рулен», 1888 (Бостон, Музей изящных искусств).

[8] *...веет кошмарами сумасшедших ночей.* – Следует описание картины «Прогулка заключенных», февр. 1890 (Собрание И.А. Морозова, ныне – Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва).

[9] *...с Оскаром Уайльдом в «Балладе Ридинской тюрьмы».* – «Баллада Редингской тюрьмы» («Ballad of Reading gaol», 1898) – поэма О. Уайльда, вобравшая переживания и впечатления автора от двухлетнего тюремного заключения (1895–1897).

А. Л.

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

ВЫСТАВКА У ЖОРЖА ПТИ

Société nouvelle des peintres et des sculpteurs

Впервые – Весы. 1905. № 4. С. 32–37.

[1] *...в галерее Жоржа Пти открывается выставка «Société nouvelle des peintres et des sculpteurs»...* – «Новое общество художников и скульпторов» основал художественный критик Габриэль Морей (Gabriel Morey). 6-я выставка «Нового общества художников и скульпторов» была открыта в Галерее Жоржа Пти (8, rue de Sèze) с февраля до 22 марта / 4 апр. 1905.

[2] *...выставка немногих мастеров, составляющих основу Национального салона...* – Практически все называемые ниже Волошиным художники были членами Общества Национального салона, Роден был одним из его основателей.

[3] *Когда в прошлом году группе художников ∾ зрелище очень жалкое.* – С 7/20 июня по 7/20 июля 1904 в Serres du Cours-la-Reine состоялся 1-й салон «Комитета французской школы», в котором при-

няли участие художники Дарбур, Клемен, Детруа, Фландрен, Делпи и др.

[4] *Пять лет тому назад на конгрессе поэтов ∾ иностранцами.*– С 1899 по 1901 во всей Франции (и в Париже в частности) прошло несколько поэтических конгрессов, ставивших целью выработку концепции обновления французской поэзии после символизма (о «смерти» которого говорилось начиная с манифеста Ж. Мореаса в 1891; см.: Le Figaro. 1891, 14 sept.), стремившихся найти национальную основу французской поэзии и пытавшихся вынести ее в широкую аудиторию. Например, в авг. 1899 конгресс молодых поэтов проводился в Безьере, в июле 1900 в Тулузе, в 1901 в Париже и в 1902 в Лионе. Волошин имеет в виду конгресс, организованный молодыми поэтами Пуансо (Poinsot) и Норманди (Normandy) в Париже (1901), в ходе которого критиковалось пристрастие к иностранным литературам и результатом которого было создание поэтической группы «Французская школа». В одном из неопубликованных писем Ф. Вьеле-Гриффен писал Э. Верхарну об этом времени: «Какая убогая эпоха, мой дорогой Верхарн, как обострился «поэтический кризис». И каким *последним средством* (я это предвидел) угрожает нынче бедная критика, это очевидно. Мы не “французские поэты”, кричит она с триумфальным видом. Эта “география”, призванная на помощь, – печальная неумность» (письмо из фонда Верхарна в Национальной библиотеке Брюсселя цит. по: *Décaudin Michel.* La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895–1914. Toulouse: Privat, 1960. P. 100).

[5]*...мы находим иностранцев: Бёртсона ∾ Таулоу...*– Бертсон, Эмиль Клос и Константин Менье были бельгийцами, Брэнгвин – англичанином, Зулоага – испанцем; Кондер родился в Лондоне и провел детство в Индии; Уолтер Гей был американским художником; отец Ла Гандары был испанского происхождения, мать – англичанка, сам Ла Гандара родился в Париже; Ле Сиданер родился на острове Маврикий от французских родителей, Таулоу был норвежцем.

[6] *...из французов ∾ и немногие другие.*– К «Новому обществу» принадлежали, кроме указанных Волошиным, например, французский художник Дошез (Dauchez) и керамист Делаэрш (Delaherche).

[7] *«Долина Лиамони»...* – Эта картина Рене Менара особенно отмечалась критиками.

[8] *Лучшая вещь Симона в этом году, это его «Маскарад» ∾ гармоничны.* – Ср. с высказыванием критика Франсуа Моно: «...эта фантазия чистого колориста, восхищающая своей неожиданностью, дерзостью, своим духом, <...> картина, мощно задуманная, восхитительно сконструированная и скомпонированная и великолепно нарисованная...» (Art et Décoration. Supplément. 1905, avr. P. 2).

[9] *Всё, что было у него лучшего ∾ на выставке ориенталистов...* – См. статью «Серпантин Парижа. Салон ориенталистов» и примеч. 6 к ней, с. 505–507, 828 наст. тома.

[10] *Кондер ∾ этюда с натуры.*– Кондер представил виды набережных Брайтона и морские пейзажи.

[11] *Бланш банальный и виртуозный ∾ портрет одной и той же девочки...* – Волошин упоминает две картины Бланша – «Серебряная юбка» и «Портрет госпожи Кольтбурст».

[12] *«Если бы женщины знали ∾ другого освещения»* – 10 дек. 1894 Эдмон де Гонкур записал в дневнике: «...это новое газовое, керосиновое, электрическое освещение, сухостью и белой яркостью режущее глаз, как жестоко это освещение после нежного и молочного мерцания свечи. И как хорошо понимал 18-ый век ночное освещение, мягко оттеняющее женскую кожу, купающее ее в скрадывающем и рассеянном свете ночника, в заточении бежевых настенных ковров, когда свет утопает в ворсе светлых драпировок» (*Goncourt E. et J.* Journal. Mémoires de la vie littéraire. Troisiéme serie – deuxiéme volume. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1895. T. 8. P. 267).

[13] *Ульманн пишет... эффекты огней...* – На выставке Ульманн представил несколько видов Сены.

[14] *...Гильома, бывшего директором виллы Медичи в Риме.* – Эжен Гильом с 1891 до 1904 был директором «Национальной академии Франции» в Риме, располагавшейся с 1803 на вилле Медичи; умер в 1905.

[15] *Кто-то не без злобы ∾ покойного скульптора.*– В истории скульптуры Гильом остался как абсолютный академист, работавший в исключительно классической манере, не сделавший открытий в искусстве.

О.А. Бригаднова

«LE PASSÉ VIVANT». НОВЫЙ РОМАН АНРИ ДЕ РЕНЬЕ

Впервые – Русь. 1905. № 102, 20 апр. С. 2. Подпись: Макс Волошин.

Отклик на выход в свет романа Анри де Ренье «Живое прошлое» («Le passé vivant», 1905).

Общую характеристику творчества французского поэта и прозаика Волошин дал в статье «Анри де Ренье» (1910–1911). См.: Т. 3 наст. изд. С. 71–93, 483–484 (коммент А.М. Березкина).

В письме к М.В. Сабашниковой от 21 июня/ 4 июля 1905 Волошин коснулся романа «Живое прошлое»: «...все-таки я очень его люблю. Это очень ловко сделанная акварель. Краски так ловко положены, так прозрачны и воздушны, что прощаешь поверхностность и неправильности рисунка» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 107, л. 40 об.).

[1] *...первый роман из современной жизни...* – Имеется в виду роман «Полуночная свадьба» («Le marriage de minuit», 1903).

[2] *«La Canne de Jaspe»* – «Яшмовая трость» (1897), первый сборник рассказов А. де Ренье. Волошин перевел из него и издал отдельной книгой цикл «Маркиз д'Америкèр» (Т. 4 наст. изд. С. 646–702).

[3] *...Ренье написал уже семь романов.* – Неточность: «Живое прошлое» – не седьмой, а шестой роман Ренье, ему предшествовали «Дважды любимая» («La double maîtresse», 1900), «По прихоти короля» («Le bon plaisir», 1902), «Полуночная свадьба», «Каникулы скромного молодого человека» («Les vacances d'un jeune homme sage», 1903), «Встречи господина де Брео» («Les rencontres de M. de Bréot», 1904); кроме того, до 1905 были опубликованы две книги рассказов Ренье – «Яшмовая трость» и «Необыкновенные любовники» («Les amants singuliers», 1901).

[4] *...из пастели Латура...* – Кисти Латура в романе «Живое прошлое» принадлежит семейный портрет, главное достояние семейства де Сафри.

[5] *...не нашла своего осуществления столетие назад.* – Имеется в виду эпизод из главы XXIX: «Раскрасневшиеся лица улыбались. При виде их Ловро испытывал странное ощущение. Где он находится? Он грезил. Ему казалось, что он присутствует при сцене из минувшего времени. <...> А, теперь он знал, почему народ собрался с пиками и факелами в руках и с красным колпаком на голове! Такими подходили патриоты во время революции к Вальнансэ, чтобы сжечь его!» (*Ренье Анри де.* Собр. соч. В 7 т. М.: «Терра» – «Terra», 1992. Т. 3. С. 951. Перевод М. Кузмина).

А. Л.

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

Théâtre des Variétès. «L'âge d'or» Pièce de Georges Feydeau

Впервые – Русь. 1905. № 120, 8 мая. С. 3–4. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Отклик на постановку трехактной пьесы «Золотой век» Жоржа Фейдо, написанной в соавторстве с Морисом Девалльером (Desvallières; 1857–1926), в театре «Варьете» (премьера – 1 мая 1905). Пьеса не была опубликована.

[1] *«La Dame de chez Maxime»* – «Дама от Максима» (1899), пьеса Ж. Фейдо.

[2] *...из раннего рассказа Гюисманса...* – Бедный чиновник Фолантен – главный герой повести Ж.-К. Гюисманса «По течению» («A Vau-l'eau», 1882).

[3] *...«La Reine Margot» Александра Дюма.* – «Королева Марго» (1845), роман А. Дюма, действие которого разворачивается в 1572–1574, в период царствования Карла IX Валуа. Далее в пародийном освещении обыгрываются сюжетные перипетии этого романа.

[4] *...арии из «Гугенотов»...* – «Гугеноты» (1836) – опера французского композитора Дж. Мейербера (1791–1864), либретто Э. Скриба и Э. Дешана по мотивам романа П. Мериме «Хроника времен Карла IX».

[5] *«Et Ravalliac alors!!?»* – Король Генрих IV, первый из династии Бурбонов на французском троне, был убит католиком-фанатиком Франсуа Равальяком в 1610, более тридцати пяти лет спустя после описываемых в «Королеве Марго» событий.

[6] *...вместо статуи Жанны д'Арк...* – Конная статуя Жанны д'Арк работы Эммануэля Фремье (1874) на площади Пирамид (улица Риволи).

А. Л.

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ
Théâtre du Gymnase. «Ces Messieurs». Пьеса Жоржа Ансея

Впервые – Русь. 1905. № 213, 8/21 сент.

Театр Жимназ (Paris 10-e, 38, boulevard Bonne-Nouvelle), один из знаменитых театров Больших бульваров, был построен в 1820 архитекторами Ружевеном (Rougevin) и Герши (Guerchy) на месте старого кладбища около церкви Notre-Dame de Bonne-Nouvelle и части парка гостиницы барона Луи. Первоначально предоставлял сцену выпускникам консерватории. В процессе развития перерос в настоящий театр со своим жанром комедии-водевиля, создателем которого был Эжен Скриб, написавший для театра 182 пьесы. Кроме того, игрались пьесы А. Дюма-сына, Жюля Сандо. Театр существует до сих пор.

[1]*...открыл свой зимний сезон пьесой Ансея «Ces Messieurs»* – Собственно премьера пьесы Жоржа Ансея «Эти господа» состоялась в театре Жимназ 20 мая / 2 июня 1905 в постановке тогдашнего директора театра Альфонса Франка. Играли Андре Мегар (m-me Andrée Megard), Кальмет (Calmettes), Дюмени (Dumény), Андре Холл (André Hall).

[2] *Гюстав Кан выпустил даже отдельную брошюру... «De "Tartuffe" à "Ces Messieurs"».* – Статья Гюстав Кана «От "Тартюфа" до "Этих господ"» («De "Tartuffe" à "Ces Messieurs"») была опубликована в журнале «La Revue blanche» (1902, 1 janv. P. 37–56); вышла в том же году отдельной брошюрой, в 1905 вышло 2-е издание (*Kahn Gustave.* De «Tartuffe» à «Ces Messieurs». [Texte imprimé]. Paris: E. Sansot, 1905 (Petit collection «Scripta brevia»)).

[3] *...«Ces Messieurs»... были запрещены... за свою антиклерикальную тенденцию.* – Пьеса была написана в 1902 для театра Мольер в Брюсселе и сыграна там 29 нояб. / 2 дек. 1902. Во Франции пьеса была запрещена к постановке и была издана журналом «La Revue blanche»

(см.: *Ancey Georges.* Ces Messieurs [Texte imprimé]. Comedie en 5 actes. Paris: La Revue blanche, 1902).

[4] *...борьбы церкви и государства.* – Во Франции в это время велись активные дебаты по поводу участия церкви в жизни государства, которые в 1905 закончились отменой конкордата и законом об отделении церкви от государства.

[5] *...в одном из лучших романов братьев Гонкуров «Госпожа Жервеза»* – «Госпожа Жервезе» («Madame Gervaisais», 1869) – роман Эдмона и Жюля де Гонкур.

[6] *...«La Marseillese de Sacré-Cœur» ∾ на мотив Марсельезы.* – «Марсельеза Сакре-Кёр». Сакре-Кёр (Святое сердце) – католический орден.

[7] *...книгу Реми де Гурмона «Le chemin de Velours»...* – Книга Реми де Гурмона «Бархатная дорога. Новые распады идей» (см.: *Gourmont Remy de.* La Chemin de velours. Nouvelles dissociations d'idées. Paris: Société du Mercure de France, 1902).

[8] *...ряде статей, посвященных «Les Provinciales» Паскаля...* – В книге Реми де Гурмона несколько статей 1-й части были посвящены иезуитам, янсенистам, Блезу Паскалю и его «Письмам к провинциалу» («Lettres provinciales», 1656): I. Иезуиты и французский вкус; II. Истоки этих размышлений; III. Генеалогия янсенизма; IV. Философия иезуитов; V. Философский грех; VI. Паскаль и наука.

О.А. Бригаднова

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

Théâtre de l'Athénée «Cœur de Moineau». Comedie de M. Louis Artus

Впервые – Русь. 1905. № 222, 17/30 сент.

Театр «Атеней» был открыт в Париже (1893) в одном из фойе бывшего театра Эден. Фойе было переоборудовано под зал бывшим директором театра Ренессанс и Жимназ Виктором Конингом (Victor Koning) и открылось для публики под именем Comédie Parisienne. В 1896 фасад здания был реконструирован и театр получил имя «Атеней». Интересен оригинальный плафон зала театра с индийскими мотивами, выглядевший как «потерянный рай». Театр существует до сих пор (Paris IX-e, 4, square de l'Opera / 7, rue Boudreau).

[1] *...открыл свой сезон пьесой ∾ в конце прошлого сезона.* – Комедия в четырех действиях «Воробьиное сердце» Луи Артюса была написана в 1905 для театра «Атеней». В сезоне 1904/1905 она была сыграна 5 мая 1905 и шла впоследствии весь сезон 1905/1906. В пьесе были заняты актеры м-ль Дьетерль (M-lle Diéterle), Биньон (Bignon), Брюле (Brulé), Булье (Bullier) и Бодуен (Baudoin).

[2] *...режиссера театра «Атеней» Абеля Деваля.* – Абель Деваль стал директором и главным режиссером театра «Атеней» в 1899 и

руководил им до 1915. До этого режиссеры многократно менялись: в 1896 – Жюль Леви (Jules Lévy), в 1897 – Шарло (Charlot), в 1898 – Анри Бургер (Henry Burguert).

[3] *Маллармэ посвятил четверостишие...* – Этот экспромт под № 13 из цикла Стефана Малларме «Альбом» в сборнике «Стихи на случай» («Vers de circonstances»). Полностью цикл был опубликован только в 1920 (см.: Stéphane Mallarmé. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1998. P. 314).

О.А. Бригаднова

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

Moulin Rouge: «La Mariska» - Ballet - Pantomime par Jean Lorrain
Théâtre Nouveautés: «Dix minutes d'arrêt» Pièce de George Duval

Впервые – Русь. 1905. № 229, 24 сент. / 7 окт.

[1] *Moulin Rouge...* – См. примеч. 2 к статье «Среди парижских художников. “Bal Callot” и “Bal des 4'z-Arts”» (С. 851–852 наст. тома).

[2] *Старая Moulin Rouge ∾ зал для танцев...* – Кабаре Мулен Руж включало огромный танцевальный зал, оснащенный газовыми лампами, обрамленный галереей для прогулок, сад со столиками и гигантским слоном, оставшимся от Парижской Всемирной выставки 1889, в котором находились оркестр и сцена, а также «испанский дворец»; позади главного здания располагались многочисленные бараки для различных увеселений. Фасад здания, ставший знаменитым, был построен по проекту Адольфа Виллетта.

[3] *...балов Большой Оперы...* – См. примеч. 6 к статье «Среди парижских художников. “Bal Callot” и “Bal des 4'z-Arts”» (С. 852 наст. тома).

[4] *...времен Гаварни.* – Волошин подразумевает 1830-е, когда Опера переехала в 12-й по счету зал на 1954 человека на rue Le Peletier. В этом зале состоялись премьеры опер Россини и стали проводиться костюмированные балы. На это время пришелся также расцвет творчества одного из первых монмартрских художников Поля Гаварни, который прославился не в последнюю очередь тем, что, будучи постоянным участником балов, делал эскизы костюмов к ним и зарисовывал балы Большой оперы. В 1839 Гаварни издал серию рисунков «Бал Шикар», в 1841 – «Дебардеры» (дебардер – вид карнавального костюма).

[5] *...«Quadrille Naturaliste» ∾ традиций канкана...* – См. примеч. 1 к статье «Среди парижских художников. “Bal Callot” и “Bal des 4'z-Arts”» (С. 851 наст. тома).

[6] *Но вот уже два года как Moulin Rouge вступила под новую дирекцию...* – См. примеч. 4 к той же статье (С. 852 наст. тома).

[7] *...Olimpia ...*– «Olympia». Варьете на 2000 мест на бульваре Капуцинок (Paris IX-e, 28, boulevard des Capucines), было открыто Жозефом Оллером, основателем Мулен Руж, в 1893 на месте бывшего парка аттракционов «Русские Горы», примыкавшего к Мулен Руж.

[8] *...Folie Bergère...*– «Фоли-Бержер» (Paris IX-e, 32, rue Richer) был основан как мюзик-холл на 2000 мест в 1872. В нем ставились пантомимы, оперетты, проводились вечера шансона. В 1886 директором заведения стал Э. Маршан, и на это время приходится период его расцвета. Маршан впервые ввел в представления труппу «девушек» («girls»). В «Фоли-Бержер» выступали Иветта Жильбер, Анн Жудик и др.

[9] *Этот сезон она открыла балетом Жана Лоррэна «Mariska»...*– Премьера балета-пантомимы «Мариска» состоялась в Казино Монте-Карло 28 апр. 1905, а затем в Мулен Руж 26 сент. 1905.

[10] *Жан Лоррэн ∾ акробатах и т. п.* – Жан Лоррен, друг Гонкуров и певицы Иветта Жильбер, был известен благодаря своим многочисленным критическим заметкам, печатавшимся в парижской периодике, а также из-за экстравагантной манеры одеваться и вести себя. В 1895 он написал книгу «Сенсации и воспоминания», принесшую ему скандальную славу.

[11] *Главным образом он романист, но иногда он также «делает театр».*– Главными произведениями Жана Лоррена являются романы «Господин Бужрелон» (1897), «Истории масок» (1900), «Господин Фока» (1901), «Дом Филибер» (1904). Из театральных пьес известны комедия «Янтис» (1894), сказка в стихах «Бросельянда» (1896), написанная для театра «Эвр», «Мандрагора» (1899).

[12] *...«Grand Guignol»...*– См. примеч. к статье «Парижские театры. Théâtre du Grand Guignol...» (С. 846 наст. тома).

[13] *...«Mathurins»...*– Театр Матурен (Théâtre des Mathurins) был назван по имени улицы, на которой он располагался (Paris VIII-e, 36, rue des Mathurins). Этот театр на 484 места, принадлежащий к театрам Больших бульваров, был открыт на первом этаже жилого дома Маргаритой Деваль 10 окт. 1898. Для театра писали пьесы Де Макс (De Max), Галипо (Galipaux), Буше (Boucher). Среди актеров театра были такие, как Порто-Риш (Porto-Riche), Куртелен (Courteline), Саша Гитри, который был директором театра с 1913 до 1920.

[14] *...надо не иметь нижних ребер, как Полэр...*– См. примеч. 31 к статье «Весенние салоны 1905 года. Société National des Beaux-Arts» (С. 850 наст. тома).

[15] *...едва ли у ней есть надежда стать когда-либо парижской звездой.* – Предположения Волошина не совсем сбылись: в 1907 Наталья Труханова из-за своей исключительной красоты была замечена и принята в труппу парижской Оперы, где танцевала несколько сезонов, параллельно танцуя в Опере в Монте-Карло. Однако впоследствии она вышла замуж за графа Игнатьева и ушла со сцены.

[16] *Театр «Nouveautés»...* – После нескольких переездов театр «Нувоте» («Новости»), основанный в 1827, открылся вновь в 1878 на Итальянском бульваре (28, boulevard des Italiens). С 1898 директором его был Анри Мишо (Henri Micheau). В театре с большим успехом ставились оперетты Лекока (Lecocq) и Планкетта (Planquette), водевили Биссу (Bissou) и Фейдо (Feydeau).

[17]*...пьесу Жоржа Дюваля «Dix minutes d'arrêt».* – Премьера трехактной комедии Жоржа Дюваля «Десятиминутная остановка» состоялась 14 сент. 1905.

[18] *...M-lle Carlif...* – Речь идет о Сюзанн Карликс (Suzanne Carlix), актрисе театра «Нувоте» (1903–1905).

О.А. Бригаднова

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

Théâtre du Grand Guignol

«Nitchevo», tragédie russe en 2 actes de M Jean Sartene

Впервые – Молва. 1905. №21, 29 дек. / 11 янв. 1906.

Театр Великого Гиньоля (Théâtre du Grand Guignol) находился на окраине Парижа в IV-м районе на rue du Chaptal, 20 bis. 16 мая 1896 он был открыт актером Морисом Манье (Maurice Magnier) под названием «Театр-салон». Это был маленький театр на 300 мест. 13 апр. 1897 он был переименован в «Театр Великого Гиньоля»; это название придумал актер театра Оскар Метенье (Oscar Méténier). Гиньоль – лионская гротескная марионетка. Театр специализировался на небольших одноактных и двухактных пьесах, иногда по две-три пьесы за один вечер. В начале XX в. в театре играли Клод Ролан (Claud Roland), Жан Жюльен (Jean Jullien), Оскар Метенье. После Второй мировой войны были спорадические попытки оживить этот театр, но в 1960-е он перестал существовать (см.: *Antona-Traversi C.* L'Histoire du Grand Guignol. Paris: Librairie Théâtrale, 1933).

[1] *Пьесы ужасающие и пьесы неприличные.* – Изначально в театре игрались легкие, бурлескные пьесы. Одним из излюбленных жанров были пьесы, в которых действовали врачи-психиатры, хирурги. 3 апр. 1903 была показана пьеса «Система доктора Гудрона и профессора Плюма» («Le système du Dr. Goudron et du Prof. Plume», по новелле Эдгара По «The System of Dr. Tarr and Prof. Fether», 1844). Она имела огромный успех, и с этого времени в театре началась «эра террора», эра брутального реализма. Театр стал называться «театром смеха и ужаса», но тем не менее пользовался большой популярностью у публики, желавшей острых ощущений, особенно у приезжих, и потому был всегда полон. В разговорном французском языке до сих пор существует выражение «guignolesque“ (т. е. брутально, ужасно), которое связано с этим театром.

[2] *«Nitchevo»... Tragédie russe en 2 actes...* – «Ничего»... Русская трагедия в двух актах. Пьеса была сыграна 25 дек. 1904 / 7 янв. 1905. В этот же вечер была сыграна еще одна пьеса Жана Сартена – «Скорый № 13». Далее Волошин пересказывает содержание пьесы «Ничего».

О.А. Бригаднова

ПАРИЖСКИЕ ТЕАТРЫ

Théâtre Renaissance· «Les Hannetons», pièce du Jacque Brieux.
«Au petit bonheur», pièce en 1 acte de Anatole France

Впервые – Русь. 1905. № 34, 20 февр. / 5 марта.

Театр «Ренессанс» был основан в 1838 (Paris X-me, 20, boulevard Saint-Martin). Его первым директором был Антенор Жоли (Anthénor Joly). С 1902 до 1909 театром руководил актер Люсьен Гитри, который пригласил в театр таких знаменитых комических актеров, как Полер, Ева Лавальер, Жанн Гранье, Виктор Буше и др. В театре ставились пьесы Ромена Роллана, Жоржа Клеменсо, Анатоля Франса.

Обе пьесы, о которых пишет Волошин, были сыграны в один вечер 20 янв. / 2 февр. 1905.

[1] *...«L'Engrenage», «Les Avaries», «Les Ramplaçantes»...* – Произведения Эжена (в подзаголовке имя указано неправильно) Бриё: «L'Engrenage» («Жертва обстоятельств», 1894) – пьеса, направленная против политической коррупции; «Les Avaries» («Аварии», 1901) из-за медицинских подробностей была запрещена цензурой и прочитана автором частным образом в Театре Антуан; «Les Remplaçantes» («Заместители», 1901) была направлена против практики отнимания младенцев от груди.

[2] *И Гитри, и Полэр играют почти без грима...*– Кроме них в трехактной комедии «Ошалелые» были также заняты в роли Изабель – Ж. Хеллер (J. Heller), в роли Брошо – Аркиллер (Arquillère), а также Ги (Guy), Делорм (Delorme), Бертье (Bertier).

[3] *...делала свои эксцентрические выходы в Jardin de Paris.* – Полер дебютировала в качестве танцовщицы и певицы в кабаре «Жарден де Пари» (1890-е), затем играла в театре «Ла Скала», ушла из него в 1901 для того, чтобы сыграть Клодин в пьесе Г.-С. Колетт (Вилли) «Клодин в Париже» в Театре Буфф-Паризьен. «Жарден де Пари» – кабаре на Монмартре, открытое одновременно со знаменитым кабаре «Мулен Руж» 6 окт. 1889. В нем дебютировала в 1893 танцовщица Джейн Авриль.

[4] *Пьеса Анатоля Франса «Au petit bonheur»...* – Одноактная комедия Анатоля Франса «Наудачу» была написана специально для домашнего любительского спектакля в салоне госпожи де Кайаве; опубликована 15 июня 1898 в журнале «Revue de Paris», вышла от-

дельным изданием (*France Anatole.* Au petit bonheur. Comédie en un acte. Paris: Calmann-Lévy, 1906). См. позднейший русский перевод Е.А. Гунста («Чем черт не шутит!»): *Франс Анатоль.* Собр. соч. В 8 т. 1958. Т. 5. С. 275–303.

О.А. Бригаднова

ВЕСЕННИЕ САЛОНЫ 1905 ГОДА
Salon National des Beaux-Arts
Живопись

Впервые – Русь. 1905. № 123, 11/24 мая. С. 3. Подпись под текстом: Макс Волошин.

[1] *По общему мнению парижан, Весенние салоны этого года слабы и неинтересны.* – Художественный критик Роже Маркс в статье о Национальном салоне также писал о статичности, монотонности официальных Салонов 1905, потерявших свой определяющий характер, закрытых новым талантам, всё более становящихся похожими на выставки старой Академии (см.: La Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts. 1905. № 15, 2/15 avr. P. 115–116).

[2] *...Салон французских художников (бывший салон Елисейских полей)...* – Открылся в Большом дворце Елисейских полей на улице Николая II (rue Nicolas II) 18 апр. / 1 мая 1905 (продлился до 17/30 июня). До постройки Большого дворца (1897–1900) Салоны Общества французских художников проводились в павильонах Стеклянного дворца Елисейских полей и назывались Салонами Елисейских полей.

[3] *...национальный Салон...* – 15-й Салон Национального общества изящных искусств открылся в Большом дворце Елисейских полей на авеню д'Антен (avenue d'Antin) 2/15 апр. 1905 (продлился до 17/30 июня).

[4] *...Салон Независимых...* – 21-я выставка Общества независимых художников проходила в Serres du Cours-la-Reine с 11/24 марта до 17/30 апр. 1905.

[5] *...осенний Салон...* – 3-й Осенний салон в Большом дворце Елисейских полей продлился с 2/15 окт. до 7/20 нояб. 1905.

[6] *Сыны Каина не выстроили башни...* – Намек на библейский эпизод строительства потомками Ноя Вавилонской башни (Бытие, XI, 1–9). Каин, убивший Авеля, был единственным прародителем человеческого рода, ставшего в широком смысле потомком Каина.

[7] *...в этом портрете усталой старухи ∾ смотрит из-за ее плеча...* – Описывается картина Эжена Карьера «Портреты» (здесь и далее представленные в Салоне произведения указаны по изданию: Catalogue illustré du Salon de 1905. Paris: Librairie d'art, 1905).

[8] *...сине-фиолетовых стекол Шартрского собора ∾ скульптурных барельефов.* – Описываются две картины Лобра, связанные темой Шартрского собора: «Голубой витраж (Шартрский собор)» и «Башня на хорах (Шартрский собор)».

[9] *...картины Версальской серии «Малый сине-золотой зал» и «Зал Геркулеса»...* – Волошин не упоминает еще одну картину Версальской серии – «Фасад Версальского замка».

[10] *Среди нескольких обычных «Латушей» ∾ «Чары»...* – Гастон Латуш выставил в Салоне шесть картин: «Маленькая маркиза», «Золотой час», «Компания на открытом воздухе», «Тревога», «Шквал» и «Чары».

[11] *Это такой же фавн ∾ повторение любимого сна.* – В 1904 Латуш выставил «Дочь фавнов». Эти мысли о творчестве Латуша Волошин развил позднее в статье «Выставка Гастона Латуша» (Новая Русь. 1908. № 26, 10 сент. С. 4). См. т. 6 наст. изд.

[12] *«Трианон» ∾ «Улица в сумерки» ∾ набегающей ночи.* – Кроме описываемых картин, в Салоне были представлены еще четыре работы Ле Сиданера: «Портрет», «Мост», «Церковь», «Перрон».

[13] *Шюдан видит всё в зеленовато-коричневых тонах раннего зимнего утра.* – Описывается картина «Снежное утро (Бутьер. От-Саон)».

[14] *Мэнар дал... панораму цепи Монблана ∾ снежных крыльев.* – Описывается картина Менара «Цепь Монблана».

[15] *Аман Жан... повторяет себя ∾ грустные гармонии тонов...* – Описываемая Волошиным девушка служила моделью для трех из шести работ Аман-Жана, представленных в Салоне.

[16] *...«Угол мастерской» ∾ Жоржа Девальера.* – Волошин описывает представленную в Салоне картину Люсьена Симона «Вечер в ателье», изображавшую видных членов Национального общества изящных искусств. Эта картина вызвала большой резонанс и была названа многими критиками «исторической».

[17] *Буте де Монвель художник молодой...* – Буте де Монвель принимал участие в Салонах с 1903, а до этого работал иллюстратором во многих парижских журналах.

[18] *...нескольких картинок в своем обычном жанре...* – Имеются в виду картины «Парк», «Охота», «Мясная лавка».

[19] *...Стетлер, Данненберг и Кастелучо.* – Марта Стеттлер и Алиса Данненберг выставили в Салоне по одной картине, Кастелучо – две. Все трое были учениками Люсьена Симона, Стеттлер и Данненберг, кроме того, были подругами. Они основали в Париже художественный кружок, переросший вскоре в Академию de la Grand Chaumière, которой они руководили вместе с Кастелучо.

[20] *...под руками Мидаса все вещи превращались в золото...* – Исправлено по смыслу (в газетной публикации: «под руками Mudacabet вещи» и т. д.: явно неверное воспроизведение латиницей русского текста в рукописи). Мидас (*греч. мифол.*) – царь Фригии;

Дионис исполнил его пожелание, чтобы всё, к чему он прикоснется, превращалось в золото: тем самым в золото стала превращаться пища, что грозило Мидасу голодной смертью.

[21] *...«Куры» ∾ своим лейтмотивом.* – Описывается картина Англады-Камаразы, представленная в Салоне: «Куриный рынок (ночная ярмарка, Испания)».

[22] *Таулоу стареет и падает.* – В 1905 Таулоу было 58 лет. Он умер год спустя.

[23] *Коттэ продолжает ∾ тремя выставками.* – В 1905 Шарль Котте участвовал в трех выставках: в выставке Нового общества художников и скульпторов (см. статью «Письмо из Парижа. Выставка у Жоржа Пти. Société nouvelle des peintres et des sculpteurs», с. 537 наст. тома), в Выставке ориенталистов (см. статью «Серпантин Парижа. Салон ориенталистов» и примеч. к ней, с. 506–507, 827–828 наст. тома) и в Национальном Салоне. Здесь он представил пять работ.

[24] *Виды Сеговии и сеговийского собора в грозу...* – Следующие картины Котте связаны темой Сеговии: «Площадь Сеговии (заход солнца)», «Сеговийский собор (прекрасный вечер)», «Вид Сеговийского собора из оврага, заросшего тополями».

[25] *...вид Авилы ∾ пергамента.* – Описывается картина «Авила (Испания)»

[26] *«Весна сердец».* – Полное название картины Дине: «Весна сердец. Плечи и руки переплетаются в дыхании весны».

[27] *...ничего не прибавили к его откровениям Востока.* – Кроме названных Волошиным, Дине выставил в Салоне еще «Утро» и «Заход солнца в сахарской Хаммаде».

[28] *...Об этом портрете мы знали уже давно...* – Портрет Полер был написан за несколько лет до этого и висел в ателье Ла Гандары.

[29] *...Полэр претендовала ∾ парижские журналисты.* – Информацию о подобной акции в Париже найти не удалось, однако в 1910 Вилли Хаммерстайн, американский менеджер Полер, анонсировал ее гастроли в нью-йоркском Виктория-театре как приезд «самой некрасивой женщины Парижа с самой тонкой талией в мире».

[30] *...Неподалеку висит портрет Вилли ∾ «больдинизировал»...* – Имеется в виду пастель «Портрет мадам В.» Жака Вели, испытавшего в своем творчестве влияние манеры Больдини. Более мягко о манере двух художников выразился критик Эжен Моран: « ...можно сказать, что Больдини очень близок к эстетике Вели» (Gazette des Beuax-Arts. T. XXXIII. 1905. P. 359).

[31] *...по парижской легенде, вырезаны два ребра специально для этой цели.* – О природе невероятно тонкой талии Полер (например, в 1902 ее обхват талии составлял 41 или 42 см) ходили многочисленные легенды и слухи в Париже. Данные об обхвате талии периодически публиковались в печати. В своих мемуарах «Полер о себе» актриса опровергла слухи о вырезанных двух ребрах (см.: Polaire par elle-même. Paris: Figuière, 1933).

[32] *Часть плафона для Comédie Française ∾ признанная критикой за гвоздь Салона...* – Точное название работы: «Аполлон и двадцать четыре часа (фрагмент плафона, предназначенного для зала в Théâtre-Français)».

[33] *...«Радости жизни».* – Точное название картины Ролля: «Радости жизни (искусство, движение, труд, свет)».

[34] *...по заказу правительства.* – Полотно Ролля предназначалось для городской Ратуши, было заказано мэрией города.

[35] *Рапэны* – см. с. 794 наст. тома (примеч. 3).

О.А. Бригаднова

СРЕДИ ПАРИЖСКИХ ХУДОЖНИКОВ
«Bal Callot» и «Bal des 4'z-Arts»

Впервые – Русь. 1905. № 126, 14/27 мая. Подпись под текстом: Макс Волошин. Печатается по тексту первой публикации. В плане неосуществленной книги «Лики Парижа» указано под заглавием «Балы художников» (см. с. 649 наст. тома), это же заглавие обозначено в газетной вырезке, хранящейся в архиве Волошина; текст статьи в ней имеет обильную двуслойную (чернилами и карандашом), но незавершенную авторскую правку (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 404, л. 8–9).

[1] *«Chachut», известное... под... именем «канкана»...*– Первоначально «шаху», или «канкан», был французским бальным танцем при дворе Людовика XIV. Около 1830 на публичных балах, в которых участвовали студенты, появился новый быстрый танец на 2/4 такта, названный канканом. Истоки его видят в испанском танце фанданго. Этот канкан долгое время был бальным танцем. Его отличительной чертой было вскидывание ноги вперед в конце танца. К канкану восходит «натуралистическая кадриль», которую придумала в 1850 танцовщица балов Мабиль Целест Могадор. Вдохновленный кадрилью, Шарль Мортон в 1861 ввел в Лондонском Мюзик-холле «канкан», который из-за строгости английских нравов не прижился, но зато с восторгом стал исполняться в Париже и стал повсеместно известен как «французский канкан», «chachut en quadrille». Он отличался высоким вскидыванием ноги и неожиданным шпагатом в конце. В таком виде он перешел на сцены кабаре и в оперетту (например, у Жака Оффенбаха в оперетте «Орфей в аду»).

[2] *...«Moulin Rouge»...*– Кабаре Мулен Руж было открыто 6 окт. 1889 знаменитыми антрепренерами Жоржем Оллером и Шарлем Зидлером по адресу: Paris IX-e, 82, boulevard de Clichy. Первоначально главным его аттракционом были балы, проводившиеся ежедневно, кульминацией которых около десяти часов вечера была «натуралистическая кадриль», позднее известная как «французский канкан».

Знаменитой танцовщицей «канкана» была Ла Гулу и ее партнер Валентин ле Десоссе, а также Джейн Авриль, Грилль д'Эгу.

[3] *...Второй империи.* – См. примеч. 3 к статье «Серпантин Парижа. Théâtre Palais-Royal...» (с. 825 наст. тома).

[4] *Но «Moulin Rouge» уже сама успела измениться ∾ прогореть и закрыться.* – 29 окт. 1902 в Мулен Руж состоялся последний традиционный бал. Кадриль постепенно выходила из моды. В 1902 у кабаре появился новый директор – ревюист Поль Луи Флер, который продержался девять месяцев и превратил кабаре в театр-концерт. После него директора часто менялись, что привело в конце концов к закату знаменитого некогда заведения.

[5] *«Кэк-уок»* – танец американских негров, популярный в Европе в начале XX в.

[6] *...на балах Большой Оперы.* – Балы-маскарады Оперы проводились во время карнавала (со дня Святого Мартина 11 ноября до начала Великого поста по католической традиции в «жирный вторник») три раза в неделю на rue Le Pelletier, в одном из 15 залов Оперы, называвшейся тогда также «королевской академией музыки». Первый бал состоялся под покровительством регента Филиппа Орлеанского 31 дек. 1715. Расцвет балов пришелся на 30–50-е XIX в.

[7] *При Третьей республике...*– Третья республика, исторический период буржуазной республики во Франции (1870–1940).

[8] *...«Chat Noir»...*– Кабаре «Черный кот» было открыто 18 нояб. 1881 актером швейцарского происхождения Родольфом Сали на Монмартре, на бульваре Рошешуо, 84. За месяц до его открытия Сали встретил поэта Эмиля Гудо, одного из посетителей кабаре «Гидропаты» на левом берегу Сены, и уговорил его и его друзей, молодых поэтов и музыкантов, перебраться в новое кабаре и там выступать. В кабаре «Черный кот» выступали Иветта Жильбер, Аристид Брюан, его завсегдатаями были Адольф Виллетт, Поль Верлен, Жюль Лафорг, Клод Дебюсси.

[9] *«Bal des Quat'z-arts»...* – См. с. 400–407 наст. тома. Первый бал (1892) прошел незамеченным, зато уже второй, проходивший в 1893 в «Мулен Руж» и организованный Жюлем Роком, вошел в историю: первый приз на этом балу получила французская модель Моно, изображавшая Клеопатру (повозку с полуобнаженной Клеопатрой несли четыре обнаженных юноши и сопровождали обнаженные девушки). Бал произвел необыкновенный фурор и скандал и с этого времени стал чрезвычайно популярен. В «Бале четырех искусств» часто принимали участие студенты медицинской школы, находившейся по соседству со школой изящных искусств. Бал просуществовал до 1950-х; был запрещен полицией за нарушение благопристойности.

[10] *...«рапэнов»...* – См. с. 794 наст. тома, примеч. 3.

[11] *...«Монмартрское общество рисовальщиков-юмористов»...* – К этой художественной группировке принадлежали Адольф Виллетт, Шарль Леандр, Абель Февр, Жюль Шере, Теофиль Стейнлен, Жюль

Грюн. Всех их объединил Анри Шайи (Henry Chailly), предложив им расписать основанный им на place Clichy ресторан «Парижская таверна» (Taverne de Paris).

[12] *...«Bal Gavarnie», «Bal Monnier»...*– Балы, названные по именам знаменитых французских рисовальщиков, давались в их честь. «Бал Гаварни» состоялся в 1903, «Бал Монье» – в 1904.

[13] *...в Барбизоне – в классическом гнезде французской живописи...* – Барбизон, деревня около Парижа, в которой работала в 30–60-е XIX в. группа французских живописцев (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Диаз, Ш. Добиньи, К. Труайон), так наз. Барбизонская школа.

[14] *Бляга...* – шутка, розыгрыш, насмешка (от *фр.* blague).

[15] *...«Salle de Wagram»...*– «Зал Ваграм» находился в нескольких метрах от Триумфальной арки (5 bis, rue de Montenotte). Он был основан Дурленом в 1812. В 1815 после битвы при Ватерлоо там состоялся первый «Бал Дурлен», впоследствии «Бал Ваграм». Сейчас в этом зале проводятся концерты, конференции и показы мод.

[16] *...жиголетки и макро...* – Жиголетка (от *фр. разг.* gigolette) – девка, потаскушка; макро – здесь: сутенер.

[17] *...эписьерок...* – Эписьерки (от *фр.* épicerie – бакалейная лавка) – бакалейщицы.

[18] *...«Рассказы в стиле Калло» Амедея Гофмана...*– «Фантазии в манере Калло» («Phantasiestücke in Callot's Manier», 1814–1815), первая книга Э.-Т.-А. Гофмана, изданная в 4 томах; объединяет произведения, написанные в 1808–1814.

[19] *...«Cazino de Paris»...* – Зал «Казино де Пари» (16, rue Clichy) существует с 1730 до настоящего времени. С середины XIX в. этот огромный павильон использовался для проведения балов, зимой там был популярный каток. В 1880 часть павильона стала «Дворцовым театром», в котором проводились концерты, театральные представления. В 1891 в павильоне был открыт зал на 1500 мест, который стал называться «Театр Казино де Пари». Он более напоминал не театр, а бальную залу (в зале были галереи для гуляния, колонны).

[20] *...«Ужасов войны» Калло.* – Две серии офортов Жака Калло «Малые бедствия войны» (6 листов) и «Большие бедствия войны» (18 листов) были изданы в 1633.

[21] *...на любом публичном бале у «Bulliet».* – Бал «Булье», самый большой в Париже, проводился с 1847 до 1907 в Латинском квартале на рю Обсерватуар. На этом балу танцевались мазурка, полька, позднее вальс.

О.А. Бригаднова

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

Анни Безант и «Русская школа»

Впервые – Русь. 1905. № 186, 12 авг. С. 3. Датировка под текстом: «6 августа».

Очерк написан по впечатлениям от двух публичных акций, состоявшихся в Париже 5/18 июня 1905, – лекции Анни Безант «Проблема судьбы» в зале Географического общества (Волошин был на ней вместе с М.В. Сабашниковой, А.Р. Минцловой и М.С. Чуйко) и заключительного собрания (перед каникулами) Высшей русской школы общественных наук (созданной в Париже в нояб. 1901 рядом русских либеральных профессоров, оппозиционных царскому режиму), на котором произнесли речи бывший профессор Новороссийского университета А.С. Трачевский и другие профессора. 6/19 июня Волошин записал в дневнике свои впечатления и отдельные высказывания Безант и Трачевского (см.: Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 205–207).

Посещение лекции А. Безант отразило обостренный интерес Волошина к теософии, который стимулировало в нем знакомство и сближение (летом 1905 в Париже) с русской теософкой А.Р. Минцловой (подробнее см.: *Азадовский К.* У истоков русского штейнерианства // Звезда. 1998. № 6. С. 148–149; *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М.: Новое лит. обозрение, 1999. С. 35).

[1] *Это лицо некрасивое... очень бледное.* – Ср. дневниковую запись Волошина от 6/19 июня 1905: «Анни Безант. Вся в белом. Лицо некрасивое. Не такое, как мы представляем себе лица пророков. Но страшно сильное, полное воли и огня» (т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 205).

[2] *«...Храбрый босоножка ∾ "деревом свободы"...»* – Расширенный вариант записи, занесенной Волошиным в дневник 6/19 июня 1905 (т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 206).

А. Л.

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

Литературные банкеты «La Plume»

Впервые – Русь. 1905. № 187, 13/26 авг. Подпись под текстом: Макс Волошин. Датировка (там же): «7 августа».

Литературно-художественный журнал «Ля Плюм» («Перо») был основан в 1889 Леоном Дешаном. 1-й номер журнала, выходившего два раза в месяц (1-го и 15-го числа каждого месяца), датирован 15 апр. 1899. Несмотря на то что Дешан основал журнал с весьма ограниченными средствами (первые его номера состояли из 8–10 страниц), журнал вскоре приобрел признание в модернистских литературно-художественных кругах. Благодаря организаторскому

дарованию Дешана, помогавшего существованию журнала устроением «суббот» и литературных банкетов, журнал к 1898 выходил уже объемом более 32 страниц тиражом около 10 000 экземпляров. После смерти Дешана (дек. 1899) в возрасте 36 лет редактором журнала стал Карл Боэс (Karl Boès). Как периодическое издание журнал просуществовал до 1905, с 1911 до 1914 выходили отдельные номера. Всего вышло 407 номеров. В настоящее время этот журнал считается одним из наиболее интересных французских литературно-художественных периодических изданий рубежа веков.

[1] *Создать для общей пользы ~ нет дела.* – В № 1 журнала (15 апр. 1889) в заметке «Наша программа» за подписью «Редакция» сообщалось: «Кому <...> из широкой публики знакомы эти имена: Гонкуры, Верлен, д'Оревильи, Гюисманс? Ответ прост. Итак, "Ля Плюм" не хочет никакой другой программы, кроме следующей: делать с его помощью то, что другие или не делали, или не хотели делать».

[2] *Субботы «La Plume».*– Леон Дешан, продолжая традиции артистических кабаре «Гидропаты» и «Лохматые», с 1889 стал регулярно проводить субботы «Ля Плюм» в кафе Soleil d'Or на левом берегу Сены (1, place Saint-Michel). Как следует из анонса в одном из номеров журнала за 1889, на этих вечерах перед аудиторией в двести человек «артисты встречаются, чтобы читать и слушать стихи, музицировать или беседовать об искусстве. Политика исключается из этих собраний, посещаемых всей интеллектуальной молодежью Парижа. Никакого членского взноса не спрашивается: зал является общественным местом, каждый может прийти сюда, не будучи представленным, в уверенности, что он будет хорошо принят всеми друзьями в целом, и президентом в особенности» (цит. по: *Leroy G., Bertrand-Sabiani J.* La vie littéraire à la Belle Epoque. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. P. 242).

[3] *Создать антологию избранных произведений новых писателей...* – В 1890 Дешан решил основать серию «Литературная и художественная библиотека». Это были эксклюзивные издания, в количестве 350 нумерованных экземпляров, на «японской бумаге», с гравированным портретом авторов и часто с иллюстрациями молодых художников, таких как Альфонс Муха (в издании «Рама» Поля Верола), Ф.- А. Казалс (в издании «Признаний» Поля Верлена) и др. стоимостью от 3,50 до 20 франков.

[4] *Уничтожить ~ Банкеты «La Plume».*– Первый банкет «Ля Плюм» в честь Жана Мореаса состоялся в февр. 1891 в Отеле ученых обществ (28, rue Serpente). Этот шумный банкет стал знаменит тем, что на нем, помимо молодых поэтов, присутствовали такие «мэтры» французской литературы и живописи, как Морис Баррес, Одилон Редон, Феликс Фенеон, Поль Гоген, Анатоль Франс, Октав Мирбо, Стефан Малларме, Анри де Ренье и другие. Впоследствии банкеты

проводились регулярно, поскольку, помимо литературных целей, пополняли кассу журнала (место за столом стоило 5 франков). Преемник Дешана Карл Боэс продолжил традицию банкетов: в 1903 он устроил, например, банкет в честь Гийома Аполлинера, Андре Сальмона и Октава Мирбо.

[5] *Подписка в пользу Верлена...* – В янв. 1890 Л. Дешан организовал подписку для того, чтобы издать книгу П. Верлена «Посвящения» («Dédicaces»): 50 книг по 20 франков, 50 книг по 5 франков, 250 книг по 3 франка были раскуплены за три месяца и позволили Верлену покинуть госпиталь Бруссе и вернуться домой.

[6] *...памятник Бодлера.* – Подписка на памятник Ш. Бодлеру была открыта в журнале «Ля Плюм» в номере за 1 янв. 1895 и сопровождалась подборкой стихов, посвященных Бодлеру, в которой фигурировали стихи Стефана Малларме.

[7] *...Гелиогабалами публичных домов...* – Римский император Гелиогабал был поклонником бога солнца Эль-Габалу; устраивал в Риме празднества и богослужения в честь этого бога, сопровождавшиеся дикими, изуверскими обрядами, непристойностями и расточительством. Вызвал презрение и ненависть у граждан и войска и был убит своими солдатами.

[8] *...кафе «François I»...* – Излюбленное кафе Поля Верлена «François I-er» находилось по адресу: 73, rue Soufflot (ныне не существует).

[9] *...Макс Нордау... для своего «Вырождения»...* – Книга Макса Нордау «Вырождение» («Die Entartung», 1892/1893), в которой различные культурные явления «конца века» осмыслялись как свидетельства духовной деградации человечества.

[10] *...погребок на площади St.-Michel...* – Имеется в виду кафе Soleil d'Or (1, place Saint Michel).

[11] *В течение года «La Plume» умирал...* – С июля 1904 до янв. 1905 журнал не издавался.

[12] *...теперь он снова обновился...* – «Ля Плюм» стал снова регулярно выходить с января до июня 1905, затем прекратился до 1911.

[13] *...годичный банкет «La Plume» под председательством Альбера Бэнара.* – Банкет состоялся 2/15 апр. 1905 в Отеле ученых обществ (28, rue Serpente). На нем присутствовало 86 человек (отчет о банкете был опубликован в журнале «Ля Плюм» 1 мая 1905 в № 371).

[14] *...его «Аполлону»... выставленному в этом году в Национальном салоне...* – Точное название работы Альбера Бэнара – «Аполлон и двадцать четыре часа» (фрагмент плафона, предназначенного для зала в Théâtre-Français).

[15] *...заключительные слова ∾ царства мертвых...* – Заключительные строки басни XXII («Le Chêne le Roseau») Лафонтена из его первой книги басен.

[16] *...Марсиаса...* – Сатир (или силен) Марсиас (Марсий; *греч. мифол.*) нашел флейту, выкинутую Афиной, и научился великолепно

играть на ней. Марсий самоуверенно предложил состязание в игре на музыкальных инструментах Аполлону. По условию, выигравший мог сделать с проигравшим всё, что захочет. Аполлон выиграл спор игрой на кифаре, повесил Марсия на дереве и содрал с него кожу.

[17] *...о Бальмонте и его путешествии в Мексику.*– К. Д. Бальмонт посетил Мексику в 1905. Волошин участвовал в его проводах 27 дек. 1904 в Москве (см.: Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 185–186).

О.А. Бригаднова

НА ГЕРМАНСКОЙ СЛУЖБЕ
(Роман Мориса Баррэса)

Впервые – Русь. 1905. № 197, 23 авг. С. 2–3.

Рецензия на роман французского писателя Мориса Барреса «Au service de l'Allemagne» (Paris: A. Fayard, 1905). Вместе с романом «Колет Бодош» («Colette Baudoche», Paris: Juven, 1909) роман «На германской службе» составляет дилогию «Восточные бастионы» («Les bastions de l'Est»).

В архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 192) находятся переведенные поэтом отрывки из книги Барреса «Amori et Dolori sacrum, la mort de Venise» (Paris: Juven, 1903).

[1] *«Зарейнские народы ∾ одним из скромных борцов».* – Цитата. См.: *Barrès M.* Au service de l'Allemagne. Paris: A. Fayard, 1905. P. 7–8.

[2] *«Я – добрый эльзасец ∾ взять ваши слова обратно».* – Ibid. P. 22.

[3] *«С детства ∾ оставаться в Эльзасе».* – Ibid. P. 70.

Д.В. Токарев

В ПАРИЖЕ

Впервые – Русь. 1905. № 215, 10 сент. С. 3. Подпись под текстом: Макс Волошин.

В плане неосуществленной книги «Лики Парижа» указано под заглавием «Собачье кладбище» (см. с. 649 наст. тома).

Свои впечатления, ставшие темой очерка, Волошин впервые изложил в письме из Парижа к М.В. Сабашниковой (16/29 июня 1905):

«...Недавно вечером я поехал по течению Сены в сторону St. Denis и на одном из островов наткнулся на поразительное место – немножко смешное и очень трогательное. Это «Собачье Кладбище». Nécropole Canine. Настоящее кладбище, обнесенное монументальной стеной, наполненное памятниками и больши<ми> и маленькими и безымянными могилками и длинными эпитафиями и

всё засаженное цветами. Цветы свежие, об них очень заботятся. На многих могилах венки.

Почти на каждой фотографии или бюсты похороненных, а есть и скульптуры во весь рост.

Над одной стоит каменная будка, железная цепь и старый ошейник. <...>

В стороне было похоронено несколько кошек, попугаев и один соловей.

Правда, в этом есть ужасно трогательное, неожиданное и немного... Египетское?

На кладбище было несколько посетительниц, приехавших с цветами – великолепных “бонжюров”» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 107, л. 25).

[1] *...тесноте Пер-Лашеза.* – Пер-Лашез (Père-Lachaise) – самое большое и известное кладбище Парижа, в восточной части города.

[2] *...кладбища Генуи и Милана...* – Волошин посетил эти кладбища летом 1900; см. записи его впечатлений в записной книжке (Из лит. наследия-1. С. 251) и в «Журнале путешествия» (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 44–45, 49–50).

[3] *Sacré-Cœur* – Сакре-Кёр, церковь в романо-византийском стиле на вершине Монмартрского холма, возведена в 1876–1919.

[4] *...черному бульдогу Пеллеасу в «Double jardin».* – См. вступительную главу («На смерть собачки») в книге М. Метерлинка «Двойной сад» (1904; *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. / В пер. Н. Минского и Л. Вилькиной под ред. Н. Минского. Пг.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1915. Т. 4. С. 67–77).

А. Л.

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА АКВАРЕЛИСТОВ

Впервые – Золотое Руно. 1906. № 3. С. 95–98. Подпись под текстом: Макс Волошин.

Интернациональное общество акварелистов было основано в 1906 г. В программе его говорилось, что художники-акварелисты объединяются, чтобы «дать акварели больше развития и больше свободы, а также для того, чтобы проследить все особенности акварельной живописи, какова она есть» (цит. по: *R<oger> M<arx>.* Petites expositions // La chronique des arts et de le curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts. 1906. № 7, 17 févr. P. 51).

Первая выставка Интернационального общества акварелистов проходила в Галерее современных художников (19, rue Gaumartin) с 30 янв. / 11 февр. до 15 / 28 февр. 1906.

[1] *Среди членов значатся ∾ и много других.* – Кроме названных Волошиным, членами общества были, например, Уолтер Гей, Франс Шарле.

[2] *«Passé vivant» – последнем романе Анри де Ренье.* – См. статью Волошина об этом произведении (С. 540–542 наст. тома).

[3] *...за фигурами Пьеро, Коломбины, Пульчинеля и Арлекина...*– Волошин называет маски персонажей итальянской «комедии дель арте».

[4] *...рисунков Константина Менье из его посмертных папок...*– В память К. Менье Интернациональное общество акварелистов устроило на выставке показ его этюдов, в том числе несколько видов Испании.

О.А. Бригаднова

ДНЕВНИК ЛЮДОВИКА XVI

Впервые – Двадцатый Век. 1906. № 31, 28 апр. С. 2. Печатается по газетной вырезке, хранящейся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 404, л. 13–13 об.); в ней Волошин вычеркнул заключительный абзац: «Но с другой стороны ясно и трагическое значение его казни, которая, как всякое лишение жизни живого существа, бесспорно составляла преступление...»

К началу XX в. дневники Людовика XVI были опубликованы дважды: Луи Николардо (Journal de Louis XVI, publié par L. Nicolardot. Paris: E. Dentu, 1873) и графом Альфонсом де Бошамом (Journal de Louis XVI, publié pour la première fois d'après le manuscrit autographe du Roi, par le comte de Beauchamp // Souvenirs et mémoires. T. V, juil.–déc. 1900. Paris: L. Cougy, 1900).

[1] *14 июля ∾ «Ничего».* – Позднее Волошин использует эту запись в качестве эпиграфа к сонету «Взятие Бастилии» («Бурлит Сент-Антуан. Шумит Пале-Рояль...», 1917) и в заключительных строках этого сонета (см.: т. 1 наст. изд. С. 246).

Д.В. Токарев

ВЕСЕННИЕ САЛОНЫ 1906 ГОДА
(Письмо из Парижа)

Впервые – Двадцатый Век. 1906. № 76, 14/28 июня.

[1] *Самым крупным событием этого художественного года была смерть Карьера.* – Эжен Карьер умер от рака горла в Париже 14/27 марта 1906, незадолго до открытия Национального салона.

[2] *Карьер остается ∾ в эту область сердца.* – Ср., например, с высказыванием Гюстава Жеффруа, писавшего в статье «Карьер-портретист»: «Эжен Карьер, художник материнства, детства, юности, семейных сцен, в которые он принес свои глаза и свое сердце...» (Art et les Artistes. T. III, avr.–sept. Paris. 1906. P. 62).

[3] *На днях в Hôtel Drouot состоялась распродажа этюдов Карьера.* – 26 мая / 8 июня 1906 в 14 часов в трех залах одного из старейших в Париже акционерного дома Дрюо (Paris IX-e, 9, rue Drouot) состоялась распродажа 98 произведений из ателье художника – не только этюдов, но также рисунков и масляных работ. Был издан специальный каталог, в котором была помещена подборка критических статей и воспоминаний о художнике, в том числе Арсена Александра, Э. де Гонкура, Г. Жеффруа и др. Доход от распродажи составил 176 464 франка.

[4] *Говорят, что последние месяцы своей жизни... он работал без конца...* – Карьер знал о неизлечимости своей болезни уже за три года до смерти и все это время работал с удвоенной энергией. Последние полгода он не вставал с постели.

[5] *...картины и этюды, которые выставлены в Национальном салоне...*– 16-й Салон Национального общества изящных искусств состоялся в Большом дворце Елисейских полей с 2/15 апр. до 17/30 июня 1906. На выставке было представлено четыре работы Карьера: «Интимность», «Мать и дитя», «Материнская любовь» и последняя картина маслом «Портрет госпожи Менар Дориан», а также этюды и куски неоконченных декораций (здесь и далее произведения, представленные в Национальном салоне, указаны по изд.: Société National des Beaux-Arts. Catalogue de Salon 1906. Paris: Librairie d'art, 1906).

[6] *Вечер...∾ Пустыня.* – Волошин описывает фреску Менара «Залив».

[7] *Другая фреска: развалины храма...* – Описывается фреска Менара «Храм».

[8] *...приходят на память великолепные панно Виллара...*– В Национальном салоне 1904 и 1905 произведения Вюйяра не выставлялись. Два декоративных панно «Зелень» были представлены в Осеннем салоне 1904.

[9] *...салона французских художников...* – Салон французских художников был открыт в Большом дворце Елисейских полей с 18 апр. / 1 мая до 17/30 июня 1906.

[10] *...зала Анри Мартэна...*– В отдельном зале Мартэн представил, кроме описываемых Волошиным декоративных фресок для зала Капитолия в Тулузе, также 87 этюдов и рисунков к ним. Роже Маркс называл зал Анри Мартэна наиболее привлекательным из всего Салона (см.: Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts. 1906. № 17, 28 avr. P. 133).

[11] *...Гастон Латуш... выставил панно...*– Здесь и далее речь идет о произведениях, представленных в Национальном салоне.

[12] *Следует еще отметить «Воду» Шюдана ∾ «Море».* – В первой публикации ошибочно напечатано вместо «Шюдана» – «Инодини». Цикл из шести картин «Вода» представил Шюдан (см. статью «Письмо из Парижа. Национальный салон 1906», с. 636 наст. тома).

[13] *Бланш выставил... этюд нагого тела...* – Кроме упоминаемого этюда, Бланш представил еще пять картин.

[14] *Бэнар тривиален и пошл в своих двух портретах этого года.*– Речь идет о «Портрете госпожи М. и ее детей» и о «Портрете господина Баррера, посла Франции в Риме».

[15] *...анималиста Бугатти...* – Бугатти представил четыре скульптуры из бронзы: «Две пантеры», «Добрые друзья», «Вожак медведей», «Ненасытная пантера».

[16] *...Ируртиа – автора... женских бюстов из черной бронзы.*– Ируртиа (Yrurtia) представил в Салоне четыре скульптуры: два портрета, женскую голову и фрагмент торса.

О.А. Бригаднова

БАГАТЕЛЬ

Впервые – Двадцатый Век. 1906. № 76, 14 июня. С. 4.

Багатель – замок в одноименном парижском парке (24 гектара) в Булонском лесу; воздвигнут за два месяца в 1777 архитектором Ф.-Ж. Беланже для графа д'Артуа, брата Людовика XVI, – будущего короля Карла X. В 1835 замок был куплен у герцога де Берри лордом Ричардом Сеймуром, герцогом Хертфордским, который собрал в нем богатую коллекцию классических мастеров живописи и предметов искусства и старины; в 1870 замок унаследовал сын герцога Хертфордского Ричард Уоллас, завещавший его вместе с коллекциями своей вдове леди Уоллас; после ее смерти владельцем Багатели стал советник покойной Джон Меррей Скотт, который продал замок в 1904 городу Парижу.

[1] *...памятник Шекспиру...* – Бронзовая статуя У. Шекспира работы Поля Фурнье была воздвигнута в 1888 на углу бульвара Османа и авеню де Мессин.

[2] *...Трианон Марии Антуанетты...* – Малый Трианон (см. примеч. 3 к статье «Эпилог XIX века», с. 765 наст. тома).

[3] *...один из рассказов Анри де Ренье о г-не Амеркере...* – Имеется в виду рассказ «Великолепный дом» из цикла «Маркиз д'Амеркер», позднее переведенный Волошиным на русский язык (см. т. 4 наст. изд. С. 697–702).

[4] *...начинающему рапэну...* – Rapin (*фр.*) – в разговорном языке: мальчик на побегушках в мастерской художника, ученик художника; также – бездарный живописец. Ср. с. 794, наст. тома. примеч. 3.

А. Л.

ГИЛЬОТИНА КАК ФИЛАНТРОПИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Впервые – Двадцатый Век. 1906. № 92, 30 июня.

Свидетельства, приведенные в статье, почерпнуты Волошиным из книги Г. Ленотра «Гильотина и исполнители преступных приговоров во время Революции» («La Guillotine et les exécuteurs des arrêts criminels pendant la Révolution», 1893).

В архиве Волошина имеются записи, не вошедшие в настоящую статью и также почерпнутые из книги Ленотра:

«Против Гил<ьотины> – Гора.

Обе в Оранже.

“Ты знаешь расположение Оранжа. Гильотина помещена против горы. Можно сказать, что все отрубленные головы, падая, воздают ей почести, ей подобающие: драгоценная аллегория для всех истинных друзей свободы”.

Гильотина не возбуждала жалости, благодаря спокойствию казнимого.

Существуют страшные эпохи, когда смертный приговор висит над головой каждого вступающего в заколдованный круг красного безумия. Кто живет, тот осужден. Толпа, закрыв глаза, мечет искры смерти вокруг себя. Эти минуты появляется неизбежно один, который берет дело смерти в свои руки. Он дает свое имя убийствам и этим спасает от смерти немногих. Это начало порядка.

Люди, которые решаются принять на себя массовые убийства и имеют силу сдержать водопад нарастающего безумия, подобны доисторическим законодателям.

“Человек, который был царем”» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 198).

[1] «*Laschiate ogni speranza*, voi ch’entrate». – «Входящие, оставьте упованья» (Данте Алигьери, «Божественная Комедия», «Ад», III, 9; пер. М. Лозинского).

[2] *...по зловещему сарказму Николая Шамфора.* – Среди известных афоризмов Шамфора таковой не значится. Этот лозунг Великой Французской революции впервые встречается в постановлении парижского политического клуба кордельеров 30 июня 1793.

[3] *«Все те, кто верили ~ по классической фразе Анатоля Франса.* – Ср. с той же самой цитатой из Анатоля Франса в статье «Пророки и мстители. Предвестия Великой Революции» (1906): «А когда хотят сделать людей добрыми и мудрыми, терпимыми и благородными, то неизбежно приходят к желанию убить их всех. Робеспьер верил в добродетель: он создал Террор. Марат верил в справедливость: он требовал двухсот тысяч голов» (т. 3 наст. изд. С. 282). Цитата взята из авторского предисловия к роману Франса «Суждения господина Жерома Куаньяра», 1893 (см.: Там же. С. 531).

[4] *...доктор д'Амьен, в своем исследовании ∾ Вик д'Азира.* – Феликс Вик д'Азир умер своей смертью, а не на гильотине. По-видимому, Волошин был знаком с книгой о Вик д'Азире Адольфа Дюфрена (а не д'Амьена), откуда, вероятно, и почерпнул нижеприведенные сведения; см.: *Dufresne A.* Etudes d'histoire de la médecine. Notes sur la vie et les œuvres de Vicq d'Azyr, 1748–1784. Histoire de la fondation de l'Académie de médecine. Bordeaux: Cossignol, 1906.

[5] *...дуэты из «Армиды».* – «Армида» (1777) – опера Глюка.

[6] *...служил мессы за упокой души... Людовика XVI...* – Об этом повествуется в рассказе О. де Бальзака «Случай из времен Террора» («Un épisode sous la Terreur», 1829), сюжет которого, по-видимому, вымышлен.

Д.В. Токарев

ДЕЛО ДРЕЙФУСА

Впервые – Двадцатый Век. 1906. № 109, 18 июля. С. 2. Подпись под текстом: М. В.

Заметка представляет собой изложение диалога Реми де Гурмона «Невинные» из его цикла «Диалоги дилетантов» (*Gourmont Remy de.* Épilogues. Dialogues des Amateurs. XXIII. Innocents // Mercure de France. 1906. T. LXII. № 218, 15 Juillet. P. 250–253).

Тема диалога – самое крупное событие общественно-политической жизни Франции (1890-е – 1900-е): сфабрикованное в 1894 французскими военными кругами судебное дело по обвинению офицера французского Генерального штаба еврея А. Дрейфуса в шпионаже против Германии – в продаже секретных военных документов; невзирая на отсутствие доказательств, военный суд приговорил Дрейфуса 23 февр. 1898 к пожизненной каторге, предварительно оправдав истинного виновника, майора графа Эстерхази. 13 янв. 1898 Э. Золя опубликовал в газете «L'Aurore» письмо к президенту республики – «Я обвиняю» («J'accuse») в защиту Дрейфуса, всколыхнувшее общественное мнение и стимулировавшее борьбу между дрейфусарами – сторонниками пересмотра дела Дрейфуса, приверженцами либеральных и демократических взглядов, и антидрейфусарами – военно-клерикальными, антисемитскими и националистическими кругами. Правительство вынуждено было пойти на пересмотр дела: Дрейфус был возвращен с каторги и 7 авг. 1899 предстал перед военным судом в Ренне, который вынес повторный осудительный приговор, однако 19 сент. премьер-министр Р. Вальдек-Руссо издал указ о его помиловании. В 1906 Дрейфус был реабилитирован.

[1] *...настоящий виновник так и остается неизвестным.* – Однако 3 июня 1899 Эстерхази, находившийся тогда в Англии, признал себя виновным.

А. Л.

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПАРИЖ

G. Lenotre Vieilles maisons, vieux papiers.
Troisième série. Paris· Perrin. Prix 5 frs

Впервые – Око. 1906. № 2, 8 августа. С. 3.

Статья представляет собой отзыв о третьем томе труда Г. Ленотра «Революционный Париж», сохранившегося в библиотеке Волошина в Коктебеле. На этом интерес поэта к работам историка не иссяк: так, 22 марта 1907 Волошин в письме к М.В. Сабашниковой сообщает, что пишет в уме сонет о Фонтенбло и Диане де Пуатье и читает книгу Ленотра о маркизе де ла Руэри (либо «Le marquis de La Rouërie, conspirateur», 1895, либо «Un agent de princes pendant la Révolution: le marquis de La Rouërie et la conjuration bretonne», 1899; см.: Труды и дни. С. 178). Спустя 3 года в статье «Современный французский театр», вошедшей в раздел «Лица и маски» «Ликов творчества», поэт упомянет пьесу А. Лаведана и Г. Ленотра «Варенн» («Varennes», 1904; т. 3 наст. изд. С. 233). Наконец в ноябре 1911 он ставит автограф на книге Ленотра «Дочь Людовика XVI» («La fille de Louis XVI», 1908; Труды и дни. С. 284).

См. также: *Купченко В.П.* М. Волошин о Великой Французской революции // Русская литература. 1989. № 3. С. 57–66.

[1] *...«La Guillotine pendant la Révolution»...* – Полное название книги: «La Guillotine et les exécuteurs des arrêts criminels pendant la Révolution» (1893).

[2] *...«Le baron de Batz»...* – Полное название книги: «Un conspirateur royaliste pendant la Terreur: le baron de Batz» (1896).

[3] *...на Козетту В. Гюго.* – Героиня романа Гюго «Отверженные» («Les misérables», 1862).

[4] *Лимолефр...* – Правильно: Лимоэлан (Joseph Picot de Limoëlan).

[5] *...ставший священником в Южной Америке.* – Ленотр сообщает (p. 218), что Лимоэлан стал священником в Южной Каролине в США.

[6] *...Степан Трофимович уходит ночью пешком из города!* – См.: «Бесы», ч. 3, гл. 7, главка 1 (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 10. С. 479–481).

Д.В. Токарев

ТАЙНАЯ ДОКТРИНА СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА

Josephin Péladan. De Parsifal à Don-Quichotte (Le secret des troubadours). La clef de Rabelais (Le secret des corporations). Paris: E. Sansot, 1906 In-12

Впервые – Око. 1906. № 14, 22 авг.

Рецензия на две книги Жозефена Пеладана: «От Парсифаля до Дон-Кихота (секрет трубадуров)» и «Ключ Рабле (секрет корпораций)».

[1] *...от легенды о рыцарях св. Грааля ∾ Гюгом де Пайеном в ордене Тамплиеров...* – В Средние века под святым Граалем подразумевали чашу благодати; о ней говорится в цикле рыцарских сказаний о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола. Гюг де Пайен был основателем и великим магистром ордена Тамплиеров.

[2] *Парсифаль.* – Герой средневековых легенд о святом Граале, идеал рыцаря-христианина.

[3] *Мишо.* – Возможно, историк Ж.-Ф. Мишо (Michaud).

[4] *Диоцез* – в католической и некоторых протестантских церквах – территориально-административная единица (епархиальный округ) во главе с епископом.

[5] *Альбигойцы* – еретическое движение на юге Франции в XII–XIII веках.

[6] *«Персилес и Сигизмонда».* – «Странствия Персилеса и Сигизмунды» (1617) – роман Сервантеса.

[7] *...остротами того времени.* – Далее в рукописи статьи следует абзац: «Под ловкими пальцами Пеладана распутывается сложный узел Пантагрюэля и из него выходят фигуры Франциска I, Элеоноры Аквитанской, Генриха II, Екатерины Медичис, Филиппа Делорма, Дианы Пуатье, Карла V – в сложном сплетении народного гнева, народного сарказма и народной симпатии» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 199).

[8] *Messer Gaster.* – См.: *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Рипол классик, 2003. С. 598–615 (Кн. 4. Гл. 57–62).

[9] *Пароль корпораций в Пантагрюэле...* – См.: Там же. С. 740–742 (Кн. 5. Гл. 45).

[10] *...нестерпимую обиду Духа.* – Далее в рукописи следует абзац: «Но необходимо заметить, что в этих двух книгах Пеладан говорит только об одной части средневекового искусства и, раскрывая политический смысл средневекового орнамента, он не касается совершенно *общей готич*<еской> мистической символики соборов».

Д.В. Токарев

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА
Национальный Салон 1906 г

Впервые – Весы. 1906. № 9. С. 37–42.

[1] *Они до сих пор ∾ сараях Большого дворца искусств.* – 16-й салон Национального общества изящных искусств открылся 2/15 апр. 1906 (продлился до 17/30 июня). «Отсутствие обновления, вместе с беспорядком размещения, вот его характерные особенности, которые также обозначают ограниченный к нему интерес»,– писал в

статье о Салоне критик Роже Маркс (см.: Chronique des arts et de la curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts. 1906. № 15, 14 avr. P. 115). В Национальном салоне было представлено тогда 2480 произведений; 4447 произведений было выставлено в Салоне французских художников.

2 *...старое соперничество Салона французских художников и Национального Салона.* – Национальный салон был основан как альтернатива академическому салону (Салону французских художников). См. также примеч. 1 к статье Волошина «Парижские салоны. Société National des Beaux-Arts» (С. 784–785 наст. тома).

3 *Отдельная зала посвящена покойному Карриеру.* – См. примеч. 1, 5 к статье «Весенние салоны 1906 года (Письмо из Парижа)» (С. 859, 860 наст. тома).

4 *Его две больших фрески «Terre Antique»...* – Одна из фресок Менара называлась «Залив», другая – «Храм».

5 *Гастон Латуш в этом году снова изумляет и радует.* – Кроме описываемых ниже Волошиным картин «Ночной праздник» и «Свадебная прогулка», Латуш представил еще три картины: «Купание», «Коридор», «Обезьяна» (здесь и далее произведения, выставленные в Национальном салоне, указаны по изд.: Société National des Beaux-Arts. Catalogue de Salon 1906. Paris: Librairie d'art, 1906).

6 *...несколько портретов чахоточных англичанок... и бледноволосых длинношеих юношей...* – Имеются в виду картины Бланша «Профессор Сегон», «Господа Ш. Шанон и Рикетт», «Поль Люсьен Симон», «Портрет мисс Мак Эван», «Портрет госпожи Бонье».

7 *Близко к Бланшу по манере стоят Вуг... M-lle Stettler.* – Вуг представил две работы: «Изделия из лака» и «Интимность»; Кастелучо – картины «Портрет мисс М. К.» и «Танго»; Алиса Данненберг выставила картину «Гримасничающий ребенок», Марта Стеттлер – картину «Детский бал».

8 *...три этюда портрета M-lle J. L. B. в разных освещениях и поворотах.* – Шарль Котте представил портрет мадмуазель Ж.-Л. Б. в вариантах «Эффект лампы», «Полуденный свет» и «Тусклый свет».

9 *Сиданер пишет теперь очень слащаво Венецию.* – Ле Сиданер представил шесть работ с видами Венеции.

10 *Бертсон, Дюэм ∾ вечера.* – Бертсон представил шесть картин, среди которых было несколько видов набережных Гента и Брюгге; Анри Дюэм представил «Мельничный желоб, лунный вечер», «Канал во Фландрии, последнее солнце», «Канал, после полудня в мороз», «Ривьера, день с инеем», «Буксир, зимний полдень» и «Павильон».

11 *Динэ продолжает свою серию картин интимной жизни Алжира...* – Дине представил в Салоне четыре картины: «В кафе танцовщиц (группа зрителей)», «Бегство купальщиц», «Молодые прачки, сушащие свои покрывала», «Выход из оазиса».

[12] *Бернар Буте де Монвель ∾ песок дорожек.*– Описывается картина Буте де Монвеля «Версаль».

[13] *Морис Дени – «Калипсо», «Купальщицы», «Навзикая»...*– Кроме упоминаемых Волошиным, Дени выставил еще одну картину – «Фруктовый сад» (L'heureux Verger).

[14] *Лобр ∾ розас собора.*– Одна картина Лобра на выставке была тематически связана с темой Шартрского собора: «Северный портал (Шартрский собор)»; кроме того, он представил «Церковь святого Петра в Шартре» и «Зал Людовика XV в Версале».

[15] *...портреты m-lle Фон-Бекерат...*– Имеются в виду картины «Портрет» и «Старшая сестра».

[16] *«Книге Джунглей» Редьярда Киплинга.*– «Книга джунглей» (1894) и «Вторая книга джунглей» (1895) – циклы рассказов и стихотворений Р. Киплинга.

[17] *Это не звери Трубецкого...*– В Национальном салоне 1906 произведения Паоло Трубецкого (подразумеваются его анималистические скульптуры) не выставлялись.

[18] *В прошлом году в Осеннем салоне он выставил целый ряд пантер...*– Рембрандт Бугатти начал выставляться в Осеннем салоне с 1905.

[19] *...обнюхивают друг друга.*– Имеются в виду скульптуры Бугатти «Две пантеры» и «Жрущая пантера».

[20] *...группу Вожак и медведь...* – Скульптура «Вожак медведей».

[21] *...бронзовых лицах женщин Ирурциа.*– См. примеч. 16 к статье «Весенние салоны 1906 года (Письмо из Парижа)» (С. 861 наст. тома).

[22] *Борглэм ∾ надо всей фигурой.* – Описываются два скульптурных фрагмента Борглэма «Кони Диомеда», один в бронзе, другой – в патинированном мраморе, и бронзовая статуэтка Рёскина. Кроме того, Борглэм представил бронзовую статуэтку Нерона.

О.А. Бригаднова

ГИБЕЛЬ РОБИНЗОНОВА ОСТРОВА

Впервые – Око. 1906. № 28, 5 окт. С. 2.

4/17 авг. 1906 в Береговой Кордильере (Чили) произошло катастрофическое землетрясение, разрушившее крупный портовый город Вальпараисо и ряд других населенных пунктов и вызвавшее мощные цунами, которые пересекли Тихий океан и достигли Японии и Гавайских островов; от цунами пострадали острова Хуан-Фернандес (Juan Fernández) в 450 км к западу от берегов Южной Америки, принадлежавшие Чили, в том числе и остров Мас-а-Тьерра (93 км^2), на котором в 1704–1709 прожил 4 года и 4 месяца в полном одиночестве

Александр Селькирк, послуживший прототипом для главного героя романа Даниэля Дефо «Жизнь, необыкновенные и удивительные приключения Робинзона Крузо» (1719).

Начиная с 6 августа, российские газеты изо дня в день помещали информационные сводки о землетрясении в Чили и его катастрофических последствиях; в их числе — следующее сообщение: «Чилийским землетрясением уничтожен один из самых романических уголков нашей планеты, хорошо известный многим поколениям детей всех национальностей и стран. Остров Робинзона Крузо, Жуан Фернандец, служивший чилийцам летним местопребыванием, поглощен волнами Тихого океана. Собственно, это — группа островов вулканического происхождения, отстоящая от Вальпарайзо на 565 километров; один называется Мас-а-Тиерра или Жуан Фернандец, а другой — Мас-а-Фуэра» (Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1906. № 9438, 12 авг. С. 2). На следующий день в той же газете появилась статья (без подписи) под заглавием «Гибель острова Робинзона Крузо», оповещавшая: «Чилийское землетрясение изменило карту земной поверхности. В школьном атласе не будет более обозначен остров Жуан-Фернандец, погрузившийся вновь в глубины океана, из которых некогда вынесла его вулканическая сила, чтобы дать приют знаменитому Робинзону Крузо и его верному Пятнице». Излагая далее историю острова со времени его открытия (1563) и сведения о пребывании на нем Александра Селькирка, автор статьи заключал: «Несколько лет тому назад возник проект превратить остров Жуан-Фернандец в приморский курорт. И, действительно, мягкий, теплый климат, голубое море, живописные горы, кристальные ручьи, как будто самой природой были предназначены для этой цели. Проект был уже близок к осуществлению. Но стихия уже вернула в свое могучее лоно свое детище, и морские волны поют теперь свою грозную песню над тем местом, где некогда страдал и радовался Робинзон Крузо» (Там же. № 9440, 13 авг. С. 6).

Сведения о гибели острова оказались, в конечном счете, недостоверными: затопление было временным. Впоследствии (1966) остров Мас-а-Тьерра был переименован в остров Робинзона Крузо, а второй из островов Хуан-Фернандес, находящийся в 170 км к западу от него, Мас-а-Фуэра, — в остров Александра Селькирка.

[1] *...около восточных берегов Южной Америки.* — Ошибочное указание.

[2] *...шиллеровский Дон-Карлос был душевнобольным...* — Подразумевается исторический прообраз героя драмы Шиллера «Дон Карлос, инфант Испанский» (1787) — наследный принц, сын испанского короля Филиппа II (годы царствования — 1555–1598).

[3] *...благородная амазонка Теруан-де-Мерикур...* — Популярная деятельница эпохи Великой Французской революции, подвергнутая

толпой женщин-якобинок 31 мая 1793 истязанию за ее речь в защиту жирондистов и сошедшая после этого с ума, – героиня исторической драмы Поля Эрвье («Théroigne de Méricourt», 1902).

[4] *...герцог Портландский Вилье де Лиль-Адана...* – Прототип героя рассказа О. Вилье де Лиль-Адана «Герцог Портландский», входящего в его книгу «Жестокие рассказы» (1883), – Уильям Джон Кавендиш Скотт Бентинг, герцог Портландский (1800–1879).

А.В. Лавров

«КОРИНФСКОЕ ЧУДО»

Впервые – Молодая Жизнь. 1906. № 2, 18 дек. С. 3.

Отклик на постановку трагедии в четырех действиях А.И. Косоротова «Коринфское чудо» в петербургском Малом театре (Театр Литературно-Художественного Общества, Фонтанка, д. 65; главный режиссер – Е.П. Карпов, режиссер – Г. Гловацкий). Премьера – 15 дек. 1906, бенефис Е.Н. Рощиной-Инсаровой, исполнившей роль Роданты. Волошин был на этом спектакле, статью о «Коринфском чуде» написал сразу же по возвращении, в ночь с 15 на 16 дек. В письме к М.В. Сабашниковой («Суббота», т. е. 16 дек. 1906) он сообщал о вчерашнем дне: «Потом на “Коринфском чуде”. Это не хорошо. В чтении лучше. Но и театр невозможен. <...> Потом я ночью написал статью по поводу “Коринфского чуда” для “Свободы и Жизни”. Ее надо было отвезти сегодня же в типографию к 11 часам, чтобы она попала в понедельничий №. Что я и сделал. Она вышла политической и остроумной. Боюсь, что цензура задержит ее» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 112).

С автором пьесы Волошин завязал знакомство в Париже весной 1901, А.И. Косоротов прибыл туда как специальный корреспондент газеты «Новое Время» (см. письмо Волошина к матери от 13/26 апр. 1901 // Из лит. наследия-3. С. 258), в последующие месяцы они регулярно общались (Косоротов даже предлагал ему исполнять обязанности своего литературного секретаря). 16/29 авг. 1901 Волошин писал о Косоротове матери: «Он мне теперь значительно симпатичнее, чем при первой встрече. У него безусловно есть литературный талант (до известной степени), хотя слишком много самоуверенности. “Ново-Временский” дух в нем есть, хотя он все-таки чересчур либерален для “Нов<ого> Времени” и, верно, недолго его продержат в Париже. Хотя, может, и потому он мне стал симпатичнее, что он сам ко мне относится с каким-то особенным расположением, а это невольно действует всегда подкупающе» (Там же. С. 305). Летом 1902 Волошин вместе с Косоротовым путешествовал по Италии, позднее их общение продолжилось в Петербурге (в дек. 1904 Волошин жил в петербургской квартире Косоротова; см.: Труды

и дни. С. 127). Будучи одним из организаторов петербургской газеты «Русь», Косоротов в 1904 способствовал привлечению Волошина в эту газету как постоянного корреспондента (см. его письма к Волошину от 14 марта и 30 мая 1904 // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 694). С «Коринфским чудом» Волошин познакомился еще до премьеры спектакля – на авторском чтении пьесы, состоявшемся на квартире Г.С. Петрова 1 нояб. 1906 (см. письмо Косоротова к Волошину от 30 окт. 1906 // Там же; Труды и дни. С. 166).

Трагедия «Коринфское чудо» осталась неопубликованной. В С.-Петербургской государственной Театральной библиотеке хранятся ее машинописный текст, дозволенный к постановке в петербургском Малом театре (№ 44361, цензурное разрешение – 7 нояб. 1906), а также два позднейших экземпляра текста (№ I. 16. 3. 119, цензурное разрешение – 20 янв. 1907; № I. 16. 3. 120, цензурное разрешение – 3 окт. 1907). Сюжет трагедии восходит к рассказу греческого писателя Флегона Тралийского (III в.), в новейшее время использованному в балладе И.-В. Гёте «Коринфская невеста» («Die Braut von Korinth», 1797; рус. пер. А.К. Толстого, 1867). Изложение сюжета в программе спектакля:

«*Содержание пьесы "Коринфское чудо"*.

Д. I. Молодой язычник художник Элий приходит в Коринф, в окрестностях которого живет с матерью подруга его детства Роданта. Некогда родители, связанные узами дружбы, обручили детей, и вот Элий, добившись богатства и славы, пришел заявить свои права на Роданту. Но за долгое время его отсутствия семья Роданты приняла христианство. Строгим хранителем аскетических заветов новой религии в семье Роданты является мрачный Ефрем, с которым у Элия происходит ряд столкновений из-за Роданты, мучительно колеблющейся между любовью и верой.

Д. II. Ночь. Осенний языческий праздник "Дионисий". Элий хочет тайком увезти с собой Роданту, но девушка не может бежать, потому что находится всецело под духовным обаянием аскета Ефрема. Новое столкновение с Ефремом, нетерпимым в вопросах религии. Побежденный Элий уезжает в Афины, а Роданта остается Христовой невестой.

Д. III. Прошла зима. Весною в Роданте с новою силою воскресла любовь к Элию, и, не выдержав разлуки, она отравляется. Между тем Элий, пребывая в Афинах, не переставал изыскивать способы, которыми возможно возвратить себе любимую девушку, и обратился наконец к старцу Пармению, крестившему семью Роданты и живущему ныне в Неаполе. Пармений внял мольбам Элия и приезжает в Коринф на выручку Роданты, несправедливо отторгнутой от своего жениха, – но поздно: девушка умирает от яда.

Д. IV. По понятиям древних, душа человека, погибшего напрасной и преждевременной смертью, не успокаивается и после смерти.

Извещенный о несчастии, Элий ночью приезжает из Афин и пытается, силою своей не умершей любви и крайним напряжением воли, поднять Роданту из гроба. Это удается ему: Роданта, мертвая, приходит к своему жениху и совершает с ним в ночной тиши брачный обряд. Но ее мать, жаждущая также увидеть свою воскресшую дочь, приходит не вовремя и тем разрушает все чудо. Роданта оказалась вампиром и уходит обратно в могилу, выпивши всю кровь из своего жениха» (Обозрение Театров. 1906. № 33, 15 дек. С. 10).

В откликах прессы на премьеру «Коринфского чуда» преобладали сочувственные оценки: «...сюжет <...> превратился под пером А.И. Косоротова в красивую и поэтичную пьесу, в красивый и увлекательный гимн мистическим чарам любви» (*Влад. Азов* // Речь. 1906. № 245, 17 декабря. С. 5); «Г. Косоротов очень искусно, с истинным драматическим нарастанием развил свою пьесу, связав в ней наряду с бытовыми сценами элементы чудесного»; «Религиозное искание представлено г. Косоротовым с несомненной <...> нравственной близостью нашему времени» (*Юр. Беляев* // Новое Время. 1906. № 11051, 17 декабря. С. 6); отмечалось, что автор «прекрасно развил» «тему духовных контрастов» между языческой Элладой и христианством, которые сочетаются «в живом, сценическом действии» (*Импрессионист* <Б.И. Бентовин> // Театр и Искусство. 1906. № 52, 24 дек. С. 818). В то же время было отмечено несоответствие удачной пьесы («В чтении "Коринфское чудо" прямо производит сильное, серьезное впечатление и вызывает радостное чувство за автора и за падающую русскую драматургию») уровню ее постановки: медленный темп, длинноты, неудача Е.Н. Рощиной-Инсаровой в главной роли («трагическая *мелодия* ни разу не раздавалась») (*И. Осипов* // Новая Газета. 1906. № 28, 17 дек. С. 5; ср. в цитированной выше рецензии Б.И. Бентовина: «Г-жа Рощина опрощала роль, сводила к современности; она дала много превосходных моментов – в смысле ясности психологии и женственной мягкости тонов, – но классической Роданты в ее исполнении не было...»); высказывались и противоположные суждения: «Поставлена трагедия очень тщательно», но сама «пьеса требует больших сокращений, отчасти и изменений, повторений масса и совершенно ненужных» (*Г.П.* // Слово. 1906. № 25, 17 дек. С. 5). А.А. Измайлов указал на «интересный и серьезный замысел автора»: «Идейная постановка этой античной трагедии, в сущности, очень современна. Это вопрос, ставившийся Достоевским, – о Ферапонтах и Зосимах христианства. Что лучше и ближе к идеалам Христа – христианство аскетическое, спрыскивающее все бытие мертвой водой, или христианство вселюбящее, радостно благословляющее всю жизнь <...>? Византийские идеалы до того засели в нас, что у нас почти не верят в возможность второго христианства, как света и радости, и думают, что это – уже язычество. Думают, что если возможна антитеза мрачному языческому христианству, то

это только антитеза язычества. Ее предпочитает и г. Косоротов. Его "Зосима" – странник Пармений, проповедующий радостное христианство, не убеждает, не перерождает Роданты. Перерождают ее Асклепий и Вакх» (Биржевые Ведомости. Веч. вып. 1906. № 9649, 16 дек. С. 3–4. Подпись: Смоленский).

[1] Эпиграф – изложение слов Старейшего из князей крови в драме П. Клоделя «Отдых Седьмого дня» (1896), опубликованной в его сборнике «Дерево» («L'arbre», 1901). Ср. в переводе Волошина: т. 4 наст. изд. С. 237–238.

[2] *...Луку из «На дне»...* – Странник, персонаж названной пьесы М. Горького (1902).

А.В. Лавров

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

Абрагам К. *722*
Абрамов С.А. *712*
Августин Блаженный Аврелий, св. (354–430), христианский богослов, отец Церкви 428
Аверинцев С.С. *774*
Аврелий Антонин, Марк (121–180), римский император (161–180), писатель, философ 103, 133, *689, 710*
Авриль Дж. *847, 852*
Агриппина (16–59), жена римского императора Клавдия, мать Нерона 188, *722*
Адамантова В. *777*
Адан Поль (1862–1920), французский прозаик 402, 472, 521, 583, 584, *794, 816*
Адашев (Платонов) Александр Иванович (1871–1934), актер 219, 230, *730, 735*
Адриан Публий Элий (76–138), римский император (117–138) 244, 321, *750, 771*
Адур Паулина-Франсуаза, французская художница 460, *811*
Азадовский К. М. *652, 657, 671, 676, 792, 796, 854*
Азов В. А. *802, 871*
Айвазовский Иван Константинович (1817–1900), живописец-маринист 155, 171, 172, *719*
Александр I *766*
Александр II (1818–1881), российский император (1855–1881) 141, 147
Александр III (1845–1894), российский император (1881–1894) 103, *689, 798*
Александр Арсен (1859–1937), французский художественный критик 384, *781, 860*
Александр Македонский (Александр Великий; 356–323 до н. э.), царь Македонии (336–323 до н. э.), полководец 411
Александрова Е.В. *686*
Алкивиад (ок. 450–404 до н. э.), афинский стратег 109
Аман-Жан Эдмон-Франсуа (1860–1935), французский живописец 392, 565, *787, 849*

---

* Аннотируются только имена, упоминаемые в основном корпусе публикуемых текстов Волошина

Амфитеатрова И.В. *836*
Амьен д', доктор 607, *863*
Англада и Камараза Эрменхильдо (1872—1959), каталонский живописец 390, 421, 440, 441, 442, 529, 566, *646, 649, 650, 657, 785, 798, 804, 849*
Ангран Ш. *658, 783*
Андерсен Ханс Кристиан (1805—1875), датский писатель 20, *718*
Анджелико (собств. Фра Джованни да Фьезоле, прозвище — Беато Анджелико; ок. 1400—1455), итальянский живописец 31, *662*
Андре (Андрэ) Гастон (1884—1970), французский живописец 457, *809*
Андреев Леонид Николаевич (1871—1919), прозаик, драматург 131, *647, 648, 721, 747*
Андреевский С.А. *793*
Анненский И.Ф. *648, 706, 793*
Анрио Франсуа (1761—1794), деятель Великой Французской революции, командующий парижской национальной гвардией 617—620
Ансей Жорж (наст. имя Жорж-Мари-Эдмон Матевон де Курнье; 1860—1917), французский драматург 547—549, *842, 843*
Антиной (?—130), греческий юноша, любимец римского императора Адриана 232
Антони Л.-Ф. *828*
Антуан А. *832, 847*
Апеллес (2-я половина IV в. до н. э.), древнегреческий живописец 135, 476, *710, 758*
Аполлинер Г. *856*
Аполлодор *753*
Ардуэн-Мансар Ж. *765*
Арий (ум. 336), александрийский священник, зачинатель арианства 195, *726*
Аристотель (384—322 до н. э.), древнегреческий философ 476
Аркиллер (Arquillere) *847*
Арну С. *736*
Артем (Артемьев) Александр Родионович (1842—1914), актер 230, *735*
Артюс (Artus) Луи (1870—1960), французский прозаик, драматург 550, *843*
Асланов Н.П. *730*
Аттила (Атилла; ум. 453), вождь гуннского союза племен 103
Ауэр Л. *749*

Бабаян-Карбонель Арминия (1876—1971), армяно-французская художница 393, *787*
Багно В.Е. *778*
Бадер С. *763*

Байер Й. *699*
Байи (Бальи) Жан Сильвен (1736–1793), французский астроном и политический деятель, мэр Парижа 302, *765*
Байрон Анна Изабелла, леди (урожд. Милбэнк; 1792–1860), жена Дж. Г. Байрона 516, *832*
Байрон Джордж Ноэл Гордон, лорд (1788–1824), английский поэт, драматург 90, 150, 227, 304–306, 516, *759, 766, 820, 832*
Бакст Лев Самойлович (наст. фам. Розенберг; 1866–1924), живописец, график, театральный художник 79, 113, 116–119, 123, 128, 129, *677, 696, 698–700*
Балиев Никита Федорович (1877–1936), актер, создатель и руководитель театра миниатюр «Летучая мышь» 238, *742*
Балтрушайтис Ю.К. *674, 758, 777*
Бальзак (Balzac) Оноре де (1799–1850), французский прозаик 45, 443, 472, 474, 506, 525, 616, *805, 863*
Бальмонт Е.А. *656, 665*
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942), поэт, эссеист, переводчик 127, 277–287, 356, 529, 584, *647, 648, 684, 698, 759–761, 777, 836, 857*
Банвиль Теодор де (1823–1891), французский поэт, критик 473, *816*
Барановская В.В. *745*
Барбе (Барбей) д'Оревильи Жюль Амеде (1808–1889), французский прозаик и публицист 474, *645, 817, 855*
Баррас Поль Жан Франсуа Никола де (1755–1829), деятель Великой Французской революции 621
Барре А. *825*
Баррес (Баррэс) Морис (1862–1923), французский прозаик, публицист 394, 472, 586–588, *788, 816, 855, 857*
Барри (Бари) Франсуа Пьер Бернар (1813–1905), французский живописец 463
Барриас Эрнест (1841–1905), французский скульптор 493, *823*
Барт Виктор Сергеевич (1887–1954), художник и теоретик искусства 112
Бартоломэ Поль-Альбер (1848–1928), французский скульптор 462
Бартольди Фредерик Огюст (1834–1904), французский скульптор 462
Бартрам Николай Дмитриевич (1873–1934), художник, деятель народных художественных промыслов 193, *724*
Батюшков Ф.Д. *735, 743, 744, 746*
Башкирцева М.К. *834*
Бегас Р. *664*
Безант Анни (1847–1933), английская писательница, общественный деятель, один из лидеров Теософского общества 578–580, *854*
Бейль Пьер (1647–1706), французский публицист и философ, ранний представитель Просвещения 68, *676*

Бекерат (Beckerath) Элен фон (1873–?), немецкая художница 637, *867*
Бекетова Е.Г. *757*
Бёклин Арнольд (1827–1901), швейцарский живописец 318–320, 337, 339, 634, *719, 769, 773*
Беланже Ф.-Ж. *861*
Белен Т. *784*
Беллини Джованни (ок. 1430–1516), итальянский живописец 180
Белов С.В. *728*
Белый Андрей *674, 679, 687, 698, 699, 750*
Бельом Жак (1737–1824), французский врач, содержатель пансиона для душевнобольных 624
Бельский С. *815*
Беляев Ю.Д. *736, 871*
Бенар *см.* Бэнар
Бентовин Б.И. *871*
Бенуа Александр Николаевич (1870–1960), живописец, историк искусства, художественный критик 75, 77–79, 81, 83, 98, 99, 221, 222, 592–594, *661, 672–678, 681, 682, 684–688, 693, 702, 703, 706–708, 731, 749*
Беранже Пьер Жан (1780–1857), французский поэт 307
Беранже (Bérenger) Рене (1830–1915), французский политический деятель, сенатор 406, 571
Бергсон Анри (1859–1941), французский философ 164
Бердслей О. *794*
Березкин А.М. *840*
Берже Жорж (1870–1935), французский живописец 414, *795*
Берлиоз Гектор (1803–1869), французский композитор, дирижер 553
Бернар Сара (1844–1923), французская актриса 402, 515, 553, *793, 794, 832*
Бернар Эмиль (1868–1941), французский живописец 530, *784, 791, 809, 828, 832, 837*
Бёрн-Джонс Эдуард (1833–1898), английский живописец-прерафаэлит 354
Бёрне Людвиг (1786–1837), немецкий публицист, литературный критик 82, 307, *682*
Бернини Джованни Лоренцо (1598–1680), итальянский архитектор, скульптор, живописец 247, 422, 574, *751, 799*
Бернхейм-младший Гастон (1870–1953), французский галерист, продавец живописи 383, 512, *781, 830*
Беро Луи (1852–1930), французский живописец 632
Берри де, герцог *861*

Бертло Пьер Эжен Марселен (1827–1907), французский химик и государственный деятель 637
Бёртсон (Бертсон) Альберт (1866–1922), бельгийский живописец и график 393, 534, 536, 595 (Бертон), 636, *787, 839, 866*
Бертье (Bertier) *828, 847*
Бертье Луи-Александр (1753–1815), французский генерал, военный министр в 1799–1807 г. 621
Бескин Э.М. *732, 733, 742, 744, 746*
Бетховен Людвиг ван (1770–1827), немецкий композитор 33, 244–246, 248, 338, 423, *749, 798*
Бецкий М.А. *741*
Бизе Ж. *675*
Бийо (Билльо) Варенн Жан Никола (1756–1819), деятель Великой Французской революции 624
Билибин И. Я. *702*
Биньон (Bignon) *843*
Бисмарк Отто фон Шёнхаузен, князь (1815–1898), немецкий политический деятель, 1-й рейхсканцлер Германской империи в 1871–1890 г. 251
Биссу (Bissou) *846*
Бланш Жак-Эмиль (1861–1942), французский живописец, писатель, основатель Общества изящных искусств (1890) 394, 421, 534, 538, 603, 635, 636, *786, 788, 798, 840, 861, 866*
Блессингтон М., леди *832*
Блок Александр Александрович (1880–1921) 83, 125, 200, *647, 648, 682, 704, 727, 739, 741, 749, 750, 756*
Блок Г.П. *704*
Боборыкин П.Д. *648*
Бобров С.П. *752, 793*
Богаевский Константин Федорович (1872–1943), живописец 75, 86, 87, 89, 90, 92, 96, 113, 115, 116, 119, 121–123, 155, 164–182, *646, 651, 678, 680, 681, 683, 696, 716–718*
Богомолов Н.А. *854*
Богословская М.П. *752, 793*
Бодлер (Бодлэр) Шарль (1821–1867), французский поэт, эссеист 38, 353, 354, 474, 581, *666, 776, 856*
Бодуен (Baudoin) *843*
Бознанска Ольга (1865–1940), польская художница 394
Боккаччо (Бокаччио) Джованни (1313–1375), итальянский писатель 342, *774, 826*
Болеславский (Стржезницкий) Ричард Валентинович (1887–1937), актер и режиссер 242, *745*
Больдини Джованни (1842–1931), итальянский живописец, рисовальщик, офортист 130, 392, 567, *850*
Бомон Х. де *827*

Бонапарт Матильда, принцесса *786*
Бонапарт Полина (в первом браке Леклерк, во втором – княгиня Боргезе; 1780–1825), сестра Наполеона Бонапарта 400, *793*
Бонифаций IV, папа *813*
Бонна Леон (1833–1922), французский живописец 130, 572, 573, 632
Боннар Пьер (1867–1947), французский живописец 386, 387, 456, 457, 478, 479, 502, *658, 671, 791, 800, 809, 827, 830, 831, 834*
Бонно П. *828*
Боргезе Полина *см.* Бонапарт Полина
Борглэм Джон Гутзон де ла Мот (1867–1941), американский скульптор 638, *867*
Борисов Александр Алексеевич (1866–1934), живописец 173
Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870–1905), живописец 93–95, 221, *651, 684–687*
Борок Н. *см.* Поленова Н.В.
Борухович В.Г. *753*
Боткин С.П. *806*
Боткина Мария Сергеевна, художница 446, *806*
Боттичелли (Ботичелли) Сандро (наст. имя Алессандро Филипепи; 1445–1510), итальянский живописец 94, 166, 244, 245, 247, 421, 536, *686, 750, 798*
Бошам А. де *859*
Боэс Карл (наст. имя Шарль Потье; 1866–1940), редактор журнала «La Plume» в 1900–1905 г. 583, 585, *854, 856*
Бравич К.В. *684, 685*
Брамс Иоганнес (1833–1897), немецкий композитор 553
Брандэс Марта (наст. имя Марта-Жозефина Брунсвик; 1862–1930), французская драматическая актриса 517, *833*
Брассёр Альбер (1862–1932), французский драматический актер 546
Браччолини Дж. Ф. Поджо *826*
Бреден Р. *649*
Брейгель (Брегель) Старший, Питер (между 1525 и 1530–1569), нидерландский живописец и рисовальщик 575
Бригаднова О.А. *782, 784, 789, 799, 810, 813, 826–830, 830, 832–834, 840, 843, 844, 846–848, 851, 853, 857, 859, 861, 867*
Бриё (Brieux) Эжен (наст. фам. Нуё; 1858–1932), французский драматург 558, 559, *847*
Бровгинг *см.* Брэнгвин
Брунеллески Филиппо (1377–1446), итальянский архитектор 49, *669*
Брут Люций Юний (VI в до н. э.), римский политический деятель 618
Брэнгвин (1867–1956), английский живописец, график, литограф, рисовальщик, дизайнер 534, 537, 592, *839*

Брюан Аристид (1851–1925), французский шансонье 381, 382, *780, 781, 852*
Брюле А. *843*
Брюслар Луи Герен, шевалье де (1752–1829), французский генерал, врач, губернатор Корсики 623
Брюсов В.Я. *647, 648, 652, 655, 656, 668, 671–674, 698, 705, 720, 726, 738, 741, 750, 776, 790, 791, 805, 813, 814, 816–818, 822, 836*
Буамон (Буаемон) де (1767–1813) 624
Бугатти Рембрандт (1885–1916), итальянский скульптор-анималист 463, 603, 637, *861, 867*
Бугро (Бугеро) Адольф Вильям (1825–1905), французский живописец 18, 408, 572, 632, *658, 794, 820*
Буде К. *897*
Буден (Будэн) Эжен (1824–1898), французский живописец 480
Буке (Букей) Тереза, укрывательница жирондистов 624
Буланже Жорж (1837–1891), французский политический деятель, генерал, военный министр в 1886–1887 г. 509, *829*
Булвер-Литтон Э. Дж. *791*
Булгаков С.Н. *711, 714*
Булье (Bullier) *843*
Бунин И.А. *647, 746*
Бурбоны, династия *797, 842*
Бурдель Эмиль Антуан (1861–1929), французский скульптор 463
Бурдон де ла Креньер Луи Жан Жозеф Леонар (1754–1807), деятель Великой Французской революции, президент Национальной Ассамблеи 619
Бургер А. *844*
Буренин Виктор Петрович (1841–1926), литературный и театральный критик, поэт, переводчик 278, *760, 761, 776, 777*
Бурж Элемир (1852–1925), французский писатель 583, 584
Буржуа А. *827*
Буржуа Ж.-М. *829*
Бурлюк В.Д. *694*
Бурлюк Давид Давидович (1882–1967), поэт и художник 109, 110, *692–694*
Буте де Монвель Бернар (1884–1949), французский живописец 565, 636, *849, 867*
Буте де Монвель Роже 566
Бутова Надежда Сергеевна (1878–1921), актриса 219, 220, *730*
Буше (Boucher) *845*
Буше В. *832, 847*
Бьер *см.* Бьетт
Бьетт Жан-Франсуа, французский живописец 460, *811*
Бэнар Поль-Альбер (1849–1924), французский живописец 391, 421, 568, 583, 584, 603, *786, 798, 856, 861*

В-ская Б. *734*
Вагнер Рихард (1813–1883), немецкий композитор, дирижер, писатель, философ, публицист 353, *661, 763*
Вазари Дж. *669*
Вайль Эжен Лоранс (1857–1934), французский живописец 539
Валлан *см.* Воллар
Валлас *см.* Уоллас
Валлотон Феликс (1865–1925), французский живописец, график 457, *807, 809, 810*
Вальдек-Руссо Рене (1846–1904), премьер-министр Франции в 1899–1902 г. 372, *868*
Вальдерзе (Вальдерзее) Альфред фон (1832–1904), германский генерал-фельдмаршал, в 1900–1901 г. командующий объединенными войсками держав при подавлении Ихэтуаньского восстания 313, *767*
Вальдраф (Waldraff) Франц (1878 – не ранее 1942), французский художник, переплетчик 420
Вальта Луи (1869–1952), французский живописец 459, *808*
Вальтон Э.-Э. *782*
Ван Гог Винсент (1853–1890), голландский живописец 46, 51, 52, 54–57, 124, 131, 387, 464, 481, 530–532, *645, 646, 651, 667, 668, 670, 671, 692, 694, 784, 836–838*
Ван Гог Т. *668*
Ван Дейк (Ван-Дик) Антонис (1599–1641), фламандский живописец 511
Ван дер Мейр (Van der Meire) *797*
Ван Лерберг Ш. *747*
Ван Эйк Ян (Жан) (1390–1441), нидерландский живописец 94, 416, 418, *686, 797*
Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856–1933), живописец 80, *677*
Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926), живописец 103, 293, 314, *768*
Ватто Антуан (1684–1721), французский живописец и рисовальщик 302, 452, 459, 511, *830*
Вебер Жан (1864–1928), французский живописец и карикатурист 381, 383
Вебер И.С. *820, 821*
Вебер Лев Николаевич (1870–1956), врач-невропатолог, муж М.В. Якунчиковой 436, 482, *796, 818, 819*
Вебер С.Л. *820*
Вебстер (Уэбстер) Джон (1580–1625), английский драматург 190
Вейнберг П.И. *682*
Веласкес (Веласкез, Веласкец) Диего Родригес де Сильва (1599–1660), испанский живописец 11, 32, 51, 80, 104, 165, 266, 393, 452, 484, *652, 663, 820*

Вели (в тексте: Вилли) Жак (ок. 1873–1910), французский художник-портретист 567, *850*
Вельде А. ван дер *783*
Венецианов Алексей Гаврилович (1780–1847), живописец 230
Веригина В.П. *742*
Верлен (Верлэн) Поль (1844–1896), французский поэт, прозаик 33, 353, 354, 445, 473, 581, 582, *647, 648, 663, 759, 776, 816, 830, 852, 855, 856*
Верн Жюль (1828–1905), французский прозаик, драматург 524–526, *834–836*
Верол П. *855*
Веронезе (Веронез) Паоло (наст. фам. Кальяри; 1528–1588), итальянский живописец 51, 54
Верроккьо Андреа дель (1435–1488), итальянский скульптор, живописец и ювелир 103, *689*
Верхарн Эмиль (1855–1916), бельгийский поэт, драматург 473, 513, 528, 534, *647–649, 805, 816, 836, 837, 839*
Вздорнов Г.И. *708*
Вийон (Villon) Франсуа (1431 или 1432–после 1463), французский поэт 381, 575, *780*
Вик д'Азир Феликс (1748–1784), французский врач 607, *863*
Виленкин В.Я. *728, 730, 732, 735, 736*
Виллет Адольф Леон (1857–1926), французский художник-иллюстратор 381, 383, 552, 570, *852*
Виллет А. *844*
Вилли *см.* Вели
Виллируэ Мари-Виндуар де, графиня (?–1794) 624
Вильгельм II Гогенцоллерн (1859–1941), германский император и прусский король (1888–1918) 312, 313, 315, 357, *767, 768*
Вилье де Лиль-Адан Филипп Огюст Матиас, граф (1838–1889), французский прозаик, драматург 72, 208, 445, 640, *645, 869*
Вилькина Л.Н. *858*
Винкельман Иоганн Иоахим (1717–1768), немецкий историк искусства, теоретик классицизма 319, *769*
Виноградов Сергей Арсеньевич (1869–1938), живописец 80, *677*
Виноградская И. *729, 730*
Вистлер *см.* Уистлер
Виттиг Эдуард (1879–1941), польский скульптор 40, 41, 45, *664–666*
Вишневский Александр Леонидович (1861–1943), актер 225, 238, *735, 742*
Владимир Александрович (1847–1909), великий князь, главнокомандующий войсками гвардии и Петербургского военного округа в 1884–1905 г. 498, *823*
Вознесенский Ал.С. *746*
Воинов Вс.В. *706*

Воксель Л. *808*
Волков Н.Д. *739*
Воллар Амбруаз (1867–1939), французский коллекционер, продавец картин, издатель 455, 512 (Валлан), *809, 830*
Волле (Воллэ) Анри Эмиль (1861–1945), французский живописец 384, *782*
Волохова (Анцыферова) Наталья Николаевна (1878–1966), актриса 233, *738*
Волошина М.С. *665*
Волынский Аким Львович (наст. фам. Флексер; 1863–1926), критик, искусствовед 475
Волькенштейн В.М. *734*
Вольф Гуго (1860–1903), австрийский композитор и музыкальный критик 203
Воровский В.В. *746, 747*
Воронов Сергей Николаевич (1882–1938), режиссер и актер 207, 217, *730*
Воротников Антоний Павлович (1857–1937), драматург, прозаик, переводчик, журналист, режиссер 275, 276, *758*
Врангель Н.Н. *711*
Врубель Михаил Александрович (1856–1910), живописец 80, 93, 95–97, *651, 679, 684–687*
Вуг (Woog) Раймонд (1875 – после 1929), французский живописец 636, *866*
Вьеле-Гриффен Ф. *839*
Вюйяр (Вюиллар, Вюийар, Виллар) Эдуар (1868–1940), французский живописец 386, 387, 456, 457, 478, 479, 481, 502, 503, 529, 601, *658, 671, 791, 807, 809, 827, 831, 860*
Вяземский В.О. *767*

Г.П. *831*
Габриель Ж.А. *765*
Габричевский А.Г. *717, 718*
Гаварни (Gavarnie) Поль (наст. имя Сюльпис Гийом Шевалье; 1804–1866), французский график 519, 552, 571, *844, 853*
Гай Цестий, Эпуло *771*
Галипо Ф. *845*
Галтье-Буассер (Galtier-Boissère, m-me), м-м *827*
Гамсун Кнут (наст. фам. Педерсен; 1859–1952), норвежский прозаик, драматург 236, 237, *730, 741–744, 746*
Ганзен А.В. *742*
Ганзен П.Г. *742*
Ганнибал *774*
Гапон Георгий Аполлонович (1870–1906), священник, агент охранки 494, *823*
Гара Жозеф Доминик (1749–1833), французский политический деятель, министр внутренних дел (1793) 252

Гарибальди Джузеппе (1807–1882), народный герой Италии, один из вождей революционного крыла Рисорджименто 342
Гарпиньи Анри (1818–1916), французский живописец и график 408, *794*
Гаршин Всеволод Михайлович (1855–1888), прозаик 359, *777*
Гауптман Герхарт (1862–1946), немецкий драматург, прозаик 277–280, 282–284, 286, 287, 353–360, 382, *759–763, 767, 776–778, 781,* 785, 834
Гаше П. *838*
Гвидо д'Ареццо (Гвидо Аретинский) *699*
Ге Н.Н. *804*
Ге П.Н. *769*
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831), немецкий философ 304, *766*
Гей Уолтер (1856–1936), американский живописец 534, 539, *839, 859*
Гейне Генрих (1797–1856), немецкий поэт, прозаик, публицист 82, 299, 307, 329, 343, 428, *682, 759, 764, 766, 772, 774, 801*
Гейнсборо (Генсборо) Томас (1727–1788), английский живописец 605
Гейсманс *см.* Гюисманс
Гелиогабал (Элагабал; 204–222), римский император (218–222) 582, *856*
Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд (1821–1894), немецкий ученый, автор трудов по физике, биофизике, физиологии, психологии 52, 158, 641, *670*
Гельперин Ю.М. *692, 701, 708, 714*
Генрих II Валуа *865*
Генрих IV Бурбон (1553–1610), французский король с 1589 (фактически с 1594), король Наваррский с 1562 612, *842*
Генрих VIII Тюдор *703*
Гераклит Эфесский *713, 752*
Герен Шарль Франсуа Проспер (1875–1939), французский живописец и литограф 459, 474, 511, 512, *810, 830*
Германова (Красовская) Мария Николаевна (1884–1940), актриса 219, 229, *730, 735*
Гертнер Ф. фон *773*
Герцен Александр Иванович (1812–1870), прозаик, публицист, философ, деятель революционного движения 230
Герцык, сестры *718*
Герцык Аделаида Казимировна (Лубны-Герцык, в замужестве Жуковская; 1874–1925), поэтесса, прозаик 190, *647, 648, 716, 723*
Герши (Ренье Л., маркиз де Герши) *842*
Гёте Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий поэт, прозаик, драматург, мыслитель 63, 64, 227, 231, 280, 343, 360, *675, 723, 724, 761, 774, 784, 870*

Гетцель *см.* Этцель
Гзель (Гзелль, Gsell), Поль (1870–1947), французский писатель, театральный критик 35, *666*
Гзовская Ольга Владимировна (1889–1962), актриса 216, 219, 241, 242, *730, 745*
Ги (Guy) *847*
Гиберти Лоренцо (1378–1455), итальянский скульптор 49, *669*
Гиль Рене (1862–1925), французский поэт, критик, теоретик искусства 534
Гильберт *см.* Жильбер
Гильом де Пуату (в тексте: Пуатье) (ум. в 1227), трубадур 626
Гильом Эжен (1822–1905), французский скульптор и художественный критик 539, *840*
Гильотен Жозеф Игнас (1738–1814), французский врач, профессор анатомии 606, 608, 611, 612
Гимар Гектор (1867–1942), французский архитектор, скульптор, мастер прикладного искусства 460, *807, 811, 812*
Гинар А.А. *782*
Гиперид *758*
Гиршман Владимир Осипович (1867–1936), московский фабрикант, коллекционер 127
Гиршман Генриетта Леопольдовна (1885–1970), жена В. О. Гиршмана 127
Гитри Люсьен (1860–1925), французский драматический актер, директор театра «Ренессанс» в 1902–1910 г. 426, 516, 558, *800, 832, 833*
Гитри С. *845, 847*
Глаголева Анна Семеновна (1873–1944), живописец; жена Н.П. Ульянова 124, 131, *708*
Глаголь С. (Голоушев С. С.) *713, 725, 742, 744*
Гладстон Уильям Юарт (1809–1898), английский государственный деятель, публицист, богослов, историк античности 135, *710*
Гладцына А.П. *728*
Глебова О.А. *738*
Глинка Михаил Иванович (1804–1857), композитор 553
Гловацкий Г. *869*
Глотов Я.А. *762, 764, 778, 779*
Глюк Кристоф Виллибальд (1714–1787), австрийский композитор 245, *683, 863*
Гобино Жозеф Артюр де, граф (1816–1882), французский социолог и писатель, один из основателей расово-антропологической школы в социологии 55, *670*
Гоген (Гогэн) Поль Эжен Анри (1848–1903), французский живописец 29, 38, 46, 54–61, 158, 387, 463, 464, 481, 530, 531, *645, 646, 651, 667–669, 671, 692, 782, 784, 809, 813, 837, 855*
Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) 102, 141, 147, 172, 203, 469

Гойя (Гойа) Франсиско Хосе де (1746–1828), испанский живописец и гравёр 51, 370, 417, 451, 535, 575
Голицын Владимир Михайлович, князь (1847–1932), московский чиновник 127
Головин Александр Яковлевич (1863–1930), живописец, театральный художник 75, 79, 80, 84, 85, 124, 127–129, 131, *677–679, 681, 705, 706*
Голубкина Анна Семеновна (1864–1927), скульптор 139–148, *651, 688, 710–714*
Гольбейн Младший, Ганс (1497 или 1498–1543), немецкий живописец и график 124, 318, *703, 752*
Гольштейн А.В. *790, 802–804, 816*
Гомер, легендарный древнегреческий эпический поэт 33, 134, 135, 167, 205, *710, 723, 753*
Гонкур Эдмон де 393, 473, 538, *663, 669, 787, 807, 840, 855, 860*
Гонкуры: Эдмон де (1822–1896) и Жюль де (1830–1870), братья, французские прозаики 10, 11, 32, 33, 52, 99, 222, 451, 468, 473, 548, *663, 669, 736, 807, 814, 843, 845*
Гонтье Клеман (1876–1918), французский живописец 413, *795*
Гончарова Наталья Сергеевна (1881–1962), живописец 109, 110, 112, *694, 695*
Гораций Флакк, Квинт (65–8 до н. э.), римский поэт 244–245, *751*
Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967), поэт, прозаик, критик 80, 83, 209, *647, 680, 682, 733*
Горский А.А. *748*
Горький М. (наст. имя Алексей Максимович Пешков; 1868–1936) 131, 354, *746, 872*
Госсон Л. *658*
Готовцев Владимир Васильевич (1885–1976), актер 219, *730, 735*
Готье Жюдит (Эдит) (1850–1917), французская писательница и переводчица 474
Готье Жюль де (1858–1940), французский философ, эссеист, социолог 473, *816*
Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), немецкий прозаик и композитор 575, *853*
Гофмансталь Г. фон *721*
Грабарь И.Э. *687, 693, 702, 711, 737*
Грав Анри, владелец картинной галереи в Париже 502, *827*
Гранье Ж. *832, 847*
Грачева А.М. *661*
Греем (Грэм) Кеннет (1859–1932), английский писатель 190, *723*
Гречишкин С.С. *699, 710*
Грибоедов Александр Сергеевич (1795 или 1790–1829), драматург, поэт, дипломат 106, 203, *735, 736*

Грибунин Владимир Федорович (1873–1933), актер 230, 238, *735, 742*
Гриво Люсьен (1858–1923), французский живописец и писатель 539
Грильпарцер Франц (1791–1872), австрийский драматург 357
Гримм Якоб (1785–1863) и Вильгельм (1786–1859), братья, немецкие филологи, фольклористы 256, *753*
Грифцов Б.А. *708, 805*
Грищенко А.В. *694*
Гроссман Л.П. *729, 734*
Грюн Ж. *853*
Гуайта С. де *806*
Гудден, д-р *763*
Гудо Э. *852*
Гудон Жан Антуан (1741–1828), французский скульптор 503, *827*
Гумилев Н.С. *700*
Гунст Е.А. *848*
Гуревич Л.Я. *731, 734, 740*
Гуревич Э.Я. *676*
Гурмон Реми де (1858–1915), французский прозаик, эссеист, критик 253, 267, 425, 428, 468, 471, 549, 613, *645–647, 649, 650, 653–655, 810, 816, 843, 863*
Гюго Виктор Мари (1802–1885), французский поэт, драматург, прозаик, публицист 45, 100, 374, 413, 472, 473, 493, 624, *688, 733, 816, 823, 864*
Гюисманс (Гейсманс) Жорис Карл (1848–1907), французский прозаик, художественный критик 53, 445, 449, 462, 472, 543, *670, 805, 806, 812, 816, 841, 855*

Даба А. *828*
Давиденко Елизавета Николаевна (1867–?), художница 436, *778, 804*
Давыдов З.Д. *650, 678, 761, 791, 823*
Далу Эме Жюль (1838–1902), французский скульптор 463
Данненберг Алиса (1861–1945), латвийская художница 566, 636, *849, 866*
Д'Аннунцио Габриеле (1863–1938), итальянский прозаик, драматург 513, 514, *831, 832*
Данте Алигьери *658, 696, 772, 862*
Даньяк-Ривьер Ш.-А.-Г. *828*
Дарбур Г. *839*
Дарвин Чарлз Роберт (1809–1882), английский естествоиспытатель 264, 266, *660, 757*
Дебюиссон (Дезбюисон) Леон-Огюст-Жюль, французский живописец и график 414

Дебюсси К. *852*
Девалльер М. *841*
Деваль (наст. фам. Буларан) Абель, французский режиссер и актер 551, *843*
Деваль М. *845*
Девальер Жорж (1861–1950), французский живописец 565, *807, 849*
Дега (Дегаз) Илер Жермен Эдгар (1834–1917), французский живописец и скульптор 46, 392, 451, 480, *670*
Деген Е.В. *760*
Дейре *см.* Депре
Декан Александр Габриэль (1803–1860), французский живописец 150
Делакруа (Delacroix) Эжен (1798–1863), французский живописец 18, 51, 150, 386, 410, 453, *657, 783, 795*
Делаэрш О. *839*
Делоне Э. *808*
Делонуа Альфред Наполеон (1876–1941), бельгийский живописец, рисовальщик, график 595
Делорм (Delorme) *847*
Делорм Филипп *865*
Дельпи К.-И. *839*
Дельсарт (Дельсарте) Франсуа Александр Никола Шери (1811–1871), французский певец, вокальный педагог, теоретик сценического жеста 258, 260, *755*
Делян (Deglane) А.-А.-О. *805*
Де Макс (De Max) *845*
Демосфен (ок. 384–322 до н. э.), древнегреческий оратор и политический деятель 179, 249, 424
Демулен Камиль (1760–1794), деятель Великой Французской революции 227, 616
Дени (Дэни) Морис (1870–1943), французский живописец 27, 30, 31, 57, 386, 455, 460, 463, 481, 512, 529, 637, *650, 658, 661, 662, 664, 671, 672* (Денис), *791, 808, 809, 817, 830, 831, 834, 867*
Денисов Василий Иванович (1862–1921), театральный художник 201
Депре (в тексте: Дейре) Сюзанн (наст. имя Шарлотта Бувалле; 1874–1951), французская драматическая актриса, актриса кино 513, 515, *831, 832*
Дерре Э. *766*
Дерулед Поль (1846–1914), французский поэт, драматург, прозаик, политический деятель 328, 372, *772*
Десбуа Жюль (1851–1935), французский скульптор 463, *830*
Десбутэн Марселен-Жильбер (1823–1902), французский живописец и график 581
Детома Максим (1867–1929), французский живописец, рисовальщик, график, декоратор 460, *811*

Детруа Леон (1857–1955), французский живописец-пейзажист 387, *784, 839*
Дефо Даниель (ок. 1660–1731), английский прозаик, публицист, политический деятель 639, 640, *868*
Дешан Леон (1863–1899), французский писатель, редактор журнала «La Plume» 581, 582, *854–856*
Дешан Э. *842*
Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко; 1476–1510), итальянский живописец 34
Джотто (Джиотто) ди Бондоне (1266–1337), итальянский живописец 233, 325, 417, *741*
Джусти Джузеппе (1809–1850), итальянский поэт 307
Диаз Н. *853*
Дидро Д. *827*
Диккенс Чарлз (1812–1870), английский прозаик 307
Дине (Динэ) Альфонс-Этьен (1861–1929), французский живописец 394, 505, 506, 567, 636, *788, 828, 850, 866*
Диркс Анри (Генри) (?) (1806–1873), английский писатель, инженер 187, *722*
Днепров С.И. *745*
Добиньи Ш. *853*
Добролюбов Н.А. *766*
Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1957), живописец, график, театральный художник 75, 79, 98, 99, 126, 127, *677, 678, 684–686, 702*
Доде (Додэ) Альфонс (1840–1897), французский прозаик 33, 447, *663, 806*
Долинин А.А. *725, 727*
Домарева Н.А. *728*
Донателло (Донато ди Никколо ди Бетто Барди; 1386–1466), итальянский скульптор 49–51, *669*
Досекин Николай Васильевич (1863–1935), живописец 83–85, *681*
Достоевская А.Г. *728, 731*
Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) 77, 87–89, 92, 102, 142, 148, 203, 205–207, 209, 211, 216–220, 359, 374, 397, 468, 469, *650, 678–680, 683, 686, 724, 728–735, 751, 752, 814, 815, 864, 871*
Дошез А. *839*
Дрейфус Альфред (1859–1935), офицер французского генерального штаба, ложно обвинявшийся в государственной измене 613, 614, *789, 801, 863*
Дризен (Остен-Дризен) Николай Васильевич, барон (1868–1935), театральный деятель 209, *721, 733*
Дрюо Ж. *827*
Дубнова Е.Я. *740*
Дудлэй *см.* Харди Д.

Дузе Элеонора (1858–1924), итальянская драматическая актриса 522, 523
Дункан (Дёнкан) Айседора (1876–1927), американская танцовщица 25, 86, 89, 92, 244–246, 248, 258–260, 421, 423, *646, 660, 661, 683, 748–750, 753–755, 796, 798, 799*
Дункан Элизабет (1871–1948), сестра Айседоры Дункан, руководительница танцевальной школы 260, *753, 755*
Дурио и Мадрон Франсиско (1868–1940), испанский скульптор, ювелир, керамист 463, *813*
Дурлен *853*
Дурылин С.Н. *733, 734*
Дымов О. *728*
Дьетерль Амели (1870–1941), французская драматическая актриса 551, *843*
Дьяконицын Л.Ф. *695*
Дьяконов А.А. *738–740*
Дэни *см.* Дени
Д'Эсте, семья 321, *771*
Д'Эсте И. *771*
Дюбарри Мари Жанна Бекю, графиня (1743–1793), фаворитка Людовика XV 611
Дюбуа-Пилле А. *658, 782, 783*
Дюбюф Гийом (1853–1909), французский живописец 632
Дюваль (Duval) Жорж (1847–1919), французский драматург, критик 552, 554, *846*
Дюма Александр (Дюма-отец; 1802–1870), французский прозаик, драматург 543, 544, *841*
Дюма Александр (Дюма-сын; 1824–1895), французский прозаик, драматург 524, *834, 835, 842*
Дюмени К. *842*
Дюморье Дж. *751, 757*
Дюплэ, плотник 624
Дюпре Ж. *853*
Дюпюи Шарль (1851–1923), французский политический деятель, антидрейфусар 372
Дюпюитрен Гийом (1777–1835), французский хирург 616
Дюран Годфруа (1832–?), французский график и иллюстратор 632
Дюран-Рюэль Поль (1831–1922), французский галерист, продавец живописи 384, 451, 512, *657, 658, 781, 807, 830*
Дюрантон Ж. *827*
Дюрер Альбрехт (1471–1528), немецкий живописец и график 14, 119, 397, *700, 792, 820*
Дюфо (Dufeau) Елена (1869–1939), французская художница 414, *795*
Дюфрен А. *863*

Дюфрен Е.М. *797*
Дюфренуа Ж.-Л. *828*
Дюэм Анри-Эме (1860–1941), французский живописец, художественный критик, юрист 391, 421, 538, 539, 564, 636, *787, 798, 806*
Дягилев Сергей Павлович (1872–1929), театральный и художественный деятель, редактор-издатель журнала «Мир Искусства» 528, *702, 737*

Евреинов Н.Н. *713*
Еврипид *699*
Егоров Б.Ф. *806*
Егоров В.Е. *745*
Ежов Н. *732*
Екатерина II (урожд. Софья Фредерика Августа Анхальт-Цербстская; 1729–1796), российская императрица (1762–1796) 400
Екатерина Медичи *865*
Емельянников С. *806*
Емельянова И.И. *802*
Ермолов Алексей Петрович (1777–1861), военный и государственный деятель, генерал 230
Ефимов И.С. *711*

Жаботинский В.Е. *748, 749*
Жанна д'Арк (Иоанна д'Арк; ок. 1412–1431), народная героиня Франции 414, 417, *797, 842*
Жерве (Жервекс) Анри (1852–1929), французский живописец 632
Жером Жан-Леон (1824–1904), французский живописец и скульптор 408, 411, 412, *794*
Жеффруа (Geffroy) Г. *663, 823, 860*
Жид А. *815, 831*
Жилло Э. *828*
Жильбер Виктор-Габриэль (1847–1935), французский живописец 414
Жильбер (Гильберт) Иветта (1865–1944), французская драматическая актриса и певица 553, *845, 852*
Жирарден Э. де *691*
Жирардон Франсуа (1628–1715), французский скульптор 133, *710*
Жириё Пьер Поль (1874–1940), французский живописец, декоратор, иллюстратор 460, *811, 812*
Жиро В.-Ж. *786*
Жиро Ш. *805*
Жиров Н.Ф. *698, 699*
Жихарева Елизавета Тимофеевна (1875–1969), актриса 207, *730*
Жозефина (урожд. Мария-Жозефа-Роза Таше де Ла Пажери, по первому мужу виконтесса де Богарне; 1763–1814), императрица, жена Наполеона I 620

Жоли А. *847*
Жудик А. *845*
Жуковская Т.Н. *718*
Жуковский В.А. *683, 719, 723*
Журден Франсис (1876–1958), французский график, живописец, архитектор, дизайнер 459, 460, *807, 810–812, 817, 826*
Жьели Л. *784*
Жюль-Верн *см.* Верн Ж.
Жюльен Ж. *846*
Жюльен (Жульян) Родольф (1839–1907), французский живописец и график 409, 444, 520, *795, 809, 834*

Заборов П.Р. *791, 800, 811*
Занд Жорж *см.* Санд Жорж
Зарубин Виктор Иванович (1866–1928), живописец 173
Захарьин Григорий Антонович (1829–1897), терапевт 141, 147, *714*
Званцев Н.Н. *730, 733*
Зданевич И.М. *695*
Зедделер (Зедлер) Николай Николаевич, барон (даты жизни неизвестны), живописец и гравёр 98, 99, *688*
Зидлер Ш. *851*
Золя (Зола) Эмиль (1840–1902), французский прозаик 51, 396, 449, 582, *669, 788, 789, 806, 807, 817, 829, 863*
Зонов А.П. *740*
Зулоага (Сулоага) Игнацио (1870–1945), испанский живописец 80, 396, 534, 535, *679, 789, 839*

Ибель (Ibels) А.-Г. *809*
Ибсен Генрик (1828–1906), норвежский драматург и поэт 195–197, 206, 353, 354, 357, 513, 514, *725, 730, 738, 741, 831*
Иванов Александр Андреевич (1806–1858), живописец 129
Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949), поэт, филолог, мыслитель, теоретик символизма 83, 114, 115, 118, 125, 209, 253, 254, *647, 648, 656, 671–674, 676, 682, 696–698, 700, 704, 720–722, 727, 730, 733, 744, 752, 792, 836*
Иванова В.В. *738*
Игнатов И.Н. *742, 744*
Игнатьев А.А. *845*
Измайлов А.А. *871*
Иоанна д'Арк *см.* Жанна д'Арк
Иоллос Г.Б. *767*
Иолшина В.Г. *738*
Иорданс Якоб (1593–1678), фламандский живописец 430
Ируртиа (Ирурциа) Роджелио (1879–1950), аргентинский скульптор 603, 638, *861, 867*

Истомина Е.И. *751*
Ишеев В. П. *762, 770, 775*

Кадашев-Амфитеатров В.А. *732*
Казалс Ф.-А. *855*
Казанова Джованни Джакомо (1725–1798), итальянский писатель 542
Кайаве де, г-жа *847*
Кайбот (Кайебот) Гюстав (1848–1894), французский живописец 46, 480, *669*
Калиостро Алессандро, граф (наст. имя Джузеппе (Жозеф) Бальзамо; 1743–1795), итальянский авантюрист, оккультист и алхимик 301
Калло (Callot) Жак (1592 или 1593–1635), французский график 519, 569, 571, 575–577, *853*
Кальмет А. *842*
Каменский А.А. *711, 715*
Каменский Анатолий Павлович (1876–1941), прозаик, драматург, киносценарист 23, *660, 661, 756*
Кампен Робер (так наз. Флемальский мастер, Maître de Flemalle; ок. 1378–1444), нидерландский живописец 417, *796*
Кан (Kahn) Гюстав (1859–1936), французский поэт, прозаик, критик 547, *823, 842*
Кандауров К.В. *715, 717*
Кандауров Л.В. *764, 765, 769–771, 775*
Кандаурова-Чернышева Т. *764, 765*
Кандинский Василий Васильевич (1866–1944), живописец и график 460, *812*
Канова Антонио (1757–1822), итальянский скульптор 99, 100, 400, *793*
Кант Иммануил (1724–1804), немецкий философ 525
Канудо Риччиото (1879–1923), французский журналист 583
Кардона Ж. *828*
Карл II Стюарт (1630–1685), английский король (1660–1685) 608
Карл V Габсбург (1500–1558), испанский король (Карлос I) в 1516–1556, император Священной Римской империи (1519–1556) 400, *865*
Карл VII Валуа (1403–1461), французский король (1422–1461) 417, *796, 797*
Карл IX Валуа (1550–1574), французский король (1560–1574) 543, *841*
Карл X Бурбон, граф д'Артуа (1757–1836), французский король (1824–1830) 604, *825, 861*
Карлейль Т. *753*
Карликс (в тексте: Carlif) Сюзанн (1872–?), французская актриса 554, *846*

Каро-Дельвай Анри (1876–1926 или 1928), французский живописец 393, 502, *827*
Каролюс-Дюран Шарль-Эмиль-Огюст (1838–1917), французский живописец 130, 392, 632
Карпов Е.П. *869*
Каррель Никола Арман (1800–1836), французский публицист 106, *691*
Карришон, аббат (1789–1847) 610
Карьер (Девольве-Карьер) Лизабет (ум. 1934), французская художница, дочь Э. Карьера 448
Карьер (Карриер) Эжен (1849–1906), французский живописец и литограф 11, 32, 33, 393, 421, 444, 447, 448, 462, 477, 492, 563, 583, 600, 601, 632, 633, *646, 650, 662, 663, 670, 785, 787, 794, 798, 807, 837, 848, 859, 860, 866*
Кассат Мери (1845–1926), французская художница 480
Кассирова Е.Л. *806*
Кассьер Анри (1848–1944), бельгийский акварелист, живописец, график, книжный иллюстратор 595
Кастелучо Клаудио (1870–1927), каталонский живописец 566, 636, *849, 866*
Кастро П. де *827*
Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875–1948), актер 207, 217, 219, 226–229, 237, *730, 734, 735, 742, 744*
Квартон (Quarton, в тексте: Charonton) Энгерран (1420–1466), французский художник 418, *797*
Келер М. *683*
Кентон Рене (1867–1925), французский ученый, физиолог 186, *722*
Кёрнер Карл Теодор (1791–1813), немецкий поэт 106, *691*
Керуй А. *825*
Кестнер (Köstner) Вильгельм, основатель общества «Bund Freya» 23, *661*
Киплинг Джозеф Редьярд (1865–1936), английский прозаик, поэт 434, 603, 637, *802, 867*
Кириенко-Волошина Е. О. *715, 759, 768, 771, 792, 824*
Киселев А.А. *778*
Киселев М. *820*
Кларети (в тексте: Кларти) Арсен Арно (1840–1913), французский прозаик и драматург 582
Клари Э. *812*
Классен В.Я. *768*
Клеман А.-Л. *839*
Клеменсо Ж. *830, 847*
Клингер Фридрих Максимилиан (1752–1831), немецкий драматург, прозаик 227
Клодель (Claudel) Поль (1868–1955), французский поэт и драматург 41, 641, *645–647, 872*

Клос Эмиль (1849–1924), бельгийский живописец, рисовальщик, график 534, *839*
Клуэ (Clouet) Жан (ок. 1475–1540/41) и **Клуэ** Франсуа (между 1505 и 1510–1572), французские живописцы-портретисты 124, 165, 266
Клуэ (Clouet) Франсуа 419, *797*
Кнаус Людвиг (1829–1910), немецкий живописец 320
Книппер (Книппер-Чехова) Ольга Леонардовна (1868–1959), актриса, жена А.П. Чехова 237, *742, 744, 745*
Кнопф Фернан (1858–1921), бельгийский живописец, рисовальщик, график, скульптор 592, 595
Кнорр фон Розенрот Кристиан (1636–1698), немецкий мистик-проповедник, лютеранский пастор 277, *761*
Койранский А.А. *689, 702, 705, 708, 743, 745–747, 754*
Кок Поль Шарль де (1793–1871), французский прозаик, драматург 500, *826*
Колетт Г.С. (Вилли) *788, 847*
Коллеони Бартоломео (1400–1476), венецианский кондотьер 103, *689*
Колонн Эдуар (1838–1910), французский дирижер и скрипач 246, 421, 513, *748*
Колупаев Н.А. *735*
Кольридж Семюэл Тейлор (1772–1834), английский поэт, критик, философ 194, *725*
Коммиссаржевская Вера Федоровна (1864–1910), актриса 201, 231, 233, 234, *685, 720, 726, 727, 737–740*
Коммиссаржевский Федор Федорович (1882–1954), режиссер, педагог, теоретик театра 191, *689, 720, 724, 730*
Кондер Чарлз Эдвард (1868–1909), английский живописец, рисовальщик, график 534, 538, 592, *839, 840*
Коневской (наст. фам. Ореус) Иван Иванович (1877–1901), поэт 106, *691*
Конёнков С.Т. *666*
Конечный А.М. *680*
Конинг В. *843*
Константин Великий (285–337), римский император (306–337) 133, *710*
Конт О. *801*
Кончаловский Петр Петрович (1876–1956), живописец 124, 132, *694*
Коонен А.Г. *745*
Корен *см.* Корин О.
Коренева Лидия Михайловна (1885–1982), актриса 216, 219, 242, *730, 745*
Коретни 463
Корецкий М. *742*
Корин О. 52, *670*
Корнальба Е. *799*
Коровин Константин Алексеевич (1861–1939), живописец 156

Кортес (Кортэс) Эрнан (1485–1547), испанский конкистадор 56
Корш Е. *690*
Косминская Любовь Александровна (1870–1920), актриса 238, *742*
Косоротов А.И. *779, 869–872*
Котте (Коттэ) Шарль (1863–1925), французский живописец, гравер, офортист 383, 391, 421, 506, 507, 534, 537, 565, 567, 603, 636, *786, 828, 850, 866*
Кофингаль (в тексте: Коффиналь) Жан Батист (1746–1794), деятель Великой Французской революции, вице-председатель революционного трибунала 619
Кочетов Н. *754*
Кранихфельд В.П. *728, 733, 735*
Креспель (урожд. Доше) Генриетта (ок. 1875–после 1929), французская художница-акварелистка 595
Кржевский Б.А. *815*
Кросс А.-Э. *658, 783, 830*
Кругликова Елизавета Сергеевна (1865–1941), художница, график 395, 436, 463, *716, 778, 788, 802, 804, 813*
Крэг Генри Эдуард Гордон (1872–1966), английский режиссер, художник, теоретик театра 203
Кугель А.Р. *726, 727, 732, 736*
Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936), поэт, прозаик, драматург, критик, композитор 82, 126, 127, *647, 648, 682, 691, 703, 726, 841*
Кузнецов Константин Павлович (1863–1936), живописец, иллюстратор 393, 460, *787, 812*
Куинджи Архип Иванович (1841–1910), живописец 155, 173, 174
Кульбин Н.И. *694*
Кульман Квирин (1651–1689), немецкий поэт, философ-мистик, политико-религиозный сектант 277, *761*
Кумпан К.А. *659, 662, 663, 680, 687, 725, 727, 804, 817*
Куприн А.В. *694*
Купченко В.П. *650, 652, 659, 667, 678, 715, 716, 719, 761, 800, 803, 823, 864*
Курбе (Курбэ) Гюстав (1819–1877), французский живописец 468
Куропаткин А. Н. *834*
Куртелен Ж. *845*
Курье де Мере Поль Луи (1772–1825), французский публицист, филолог-эллинист, переводчик 106, 307, *691*
Кустовский, полицейский агент *824*
Кустодиев Борис Михайлович (1878–1927), живописец 80, 124, 128, 131, *677, 680, 706, 707*
Кутон Жорж Огюст (1755–1794), деятель Великой Французской революции 619
Кутюр Томас (1833–1879), французский живописец 572
Кюстер *см.* Кестнер
Кюстин Дельфина де, графиня (1770–1826) 620

Ла Барр, шевалье де (1746–1766) 608
Лабрюйер (Ла-Брюйэр) Жан де (1645–1696), французский писатель, моралист 472
Лавальер Ева (наст. имя Евгения Феноглио; 1866–1929), французская актриса 546, 553, *832, 847*
Лаведан А. *864*
Лавери (Левери) Джон (1856–1941), английский живописец 460, *812*
Лавров А.В. *652, 661, 684, 688, 689, 699, 730, 735, 737, 741, 745, 747, 751, 753, 756, 758, 762, 764, 769, 770, 775, 778–780, 794, 802, 804, 806, 807, 815, 816, 821, 823, 824, 834–838, 841, 842, 854, 858, 861, 863, 869*
Лавуазье Антуан Лоран (1743–1794), французский химик 472, 493, *823*
Ла Гандара (в тексте: Лагандари, Лагадара) Антонио де (1862–1917), французский живописец, рисовальщик, гравер, литограф 390, 421, 534, 539, 567, *786, 798, 839, 850*
Ла Гулу *852*
Лазаревский И.И. *687*
Лазари А. *662*
Лакомб Ж. *783, 809*
Лакост Шарль (1870–1959), французский живописец 457, 512, 529, *783, 809, 810, 830*
Лалик Рене (1860–1945), французский художник-ювелир 414, 415, 460, *796, 811*
Лалли (в тексте: Лилли) Тома-Артюр, граф (1702–1766), французский губернатор колоний в Индии 608
Ламармора А. 342, *774*
Ламартин Альфонс Мари Луи де (1790–1869), французский поэт, публицист, историк, политический деятель 615, 617
Лампси Н.М. *719*
Ланг А. *763*
Ланда М. *803*
Лансере Е.Е. *678, 702*
Лапарра У.-Ж.-Э.-Э. *828*
Лапрад Пьер (1875–1931 или 1932), французский живописец, график, иллюстратор 457, 502, *827*
Лапшин В.П. *677*
Лапшина Н.П. *677*
Ларионов Михаил Федорович (1881–1964), живописец 109, 110, 112, *692, 694, 695*
Ларра (Лара), Ларра-и-Санчес де Кастро Марьяно Хосе де (1809–1837), испанский публицист, прозаик, драматург 307
Ла Руэри, маркиз де *864*
Ла Сизеран (La Sizeranne) Робер де (1857–1924), французский художественный критик 19–21, 44, *646, 657–659, 667, 795, 829*

Лассаль Фердинанд (1825–1864), немецкий социалист, философ и публицист 106, 316, 359, *691, 768, 777*
Латри Михаил Пелопидович (1875–1935), живописец 173
Латур (Ла Тур) Жорж де (1593–1652), французский живописец 541, *703, 841*
Латуш Гастон (1854–1913), французский живописец 391, 392, 421, 534, 538, 563, 564, 592, 594, 595, 603, 634, 635, *649, 650, 787, 798, 849, 860, 866*
Лауренс *см.* Лоуренс
Лафенестр (Lafenestre) Жорж (1837–1919), французский художественный критик, заместитель хранителя в отделе живописи и рисунка в Музее Лувра 416, *796*
Лафон Г. *749*
Лафонтен Жан де (1621–1695), французский писатель, баснописец 430, 583, *856*
Лафорг Жюль (1860–1887), французский поэт 474, *852*
Леандр Шарль Люсьен (1862–1933), французский художник 383, 519, 570, *852*
Леба Бабет (Элизабет, урожд. Дюпле; 1862–1859), жена Ф. Леба 623, 624
Леба Ж.Б. *765*
Леба Филипп (1765–1794), деятель Великой Французской революции, якобинец 252, 619, 623, 624
Ле Бон (Лебон) Жислен-Франсуа-Жозеф (1765–1795), деятель Великой Французской революции, монтаньяр 621, 622
Ле Бон (Лебон) Мими (Элизабет; 1770–1830), жена Ж.-Ф.-Ж. Ле Бона 621, 622
Лебрён (Ле-Брён) Понс Дени Экушар (1729–1807), французский поэт 594
Лебрюн Ш. *799*
Лебур Альбер Шарль (1849–1928), французский живописец 480
Левер (в тексте: Лэйэр) Жан Батист Леопольд, французский художник 480
Левери *см.* Лавери
Леви Ж. *844*
Легей М. *781*
Легран Луи (1730–1784), французский рисовальщик, гравер 460, *811*
Легро (в тексте: Легран) Альфонс (1837–1911), французский живописец 480
Ле Десоссе В. *852*
Леднева Л.В. *807, 802*
Лежандр Луи Феликс (1794–?), французский живописец 439
Лейг Жан-Клод (1858–1933), французский политический деятель, умеренный республиканец 371–373, *780*

Лекок Ш. *846*
Леконт де Лиль Шарль (1818–1894), французский поэт 120, 174, 582, *701*
Лемерсье Ж. 631, *825*
Леметр Жюль (1853–1914), французский прозаик, драматург, критик 71, 474, 516, 517, 577, *676, 832, 833*
Леммен Ж. *658*
Ленотр Андре (1613–1700), французский архитектор, мастер садово-паркового искусства 593, 594
Ленотр (Lenotre) Г. (наст. имя Теодор Госслэн; 1855–1935), французский историк 609, 610, 615–617, 621, 623, *862, 864*
Лентулов А.В. *692, 694*
Ленуар А. *786*
Ленц Якоб Михаэль Рейнхольд (1751–1792), немецкий поэт и драматург 227 (Роберт Ленц), *737*
Леонар *см.* Бурдон де ла Креньер
Леонардо да Винчи (1452–1519), итальянский живописец, архитектор, скульптор, ученый, инженер 96, 166, 198, 297, 370, 475, 476, 536, 633, *658, 686, 687, 699, 763, 817*
Леонидов Леонид Миронович (1873–1941), актер, педагог 207, 218, 219, 226, 230, 238, *730, 734, 735, 742, 744*
Леопольд II (1835–1909), бельгийский король (1865–1909) 370
Леохар *751*
Лепахин В. *709*
Лепер (Лепэр) Огюст (1849–1918), французский живописец, график, иллюстратор 392, 460, *787*
Ле Плонжеон Аугустус (1826–1908), американский историк 118, *699*
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) 96, 103, 106, *686*
Леруа (Leroy, m-me), м-м *828*
Лерюше 519
Ле Сиданер (Сиданэр) Анри (1862–1939), французский живописец 391, 421, 534, 536, 538, 539, 564, 636, *786, 798, 839, 849, 866*
Лесков Н. С. *707*
Лефевр Жюль (1836–1912), французский живописец 632, *830*
Лефор-Дезилюз Анри Артюр (1846–1912), французский живописец, график, керамист 395, 420, *788, 798*
Лефранк, владелец фабрики художественных красок 459, *811*
Лещенко-Сухомлина Т.Н. *757*
Лещинская Г.И. *800*
Ливен Доротея (Дарья Христофоровна, урожд. Буксгевден; 1784–1857), жена Х.А. Ливена 225
Ливий Тит (59 до н. э.–17 н. э.), римский историк 615
Лившиц Б.К. *692–695*
Лигорио П. *771*

Лилина (Перевощикова) Мария Петровна (1866–1943), актриса 230, *729, 735*
Лилли *см.* Лалли
Лимоэлан (в тексте: Лимолефр) Жозеф Пико де (1768–1826), шуан 624, *864*
Линдстрем М.В. *800*
Липпи Филиппино (ок. 1457–1504), итальянский живописец 113, *697*
Литовцева Нина Николаевна (1877–1956), актриса 230, *735*
Лобр Морис (1862–1951), французский живописец 77, 78, 81, 502, 503, 563, 594, 637, *679, 828, 849, 867*
Лозинский М.Л. *862*
Лойола Игнатий (1491?–1556), испанский дворянин, основатель ордена иезуитов 87
Ломбар Жан (1854–1891), французский прозаик 402, *794*
Лондон Джек (наст. имя Джон Гриффит; 1876–1916), американский прозаик 434, 470, *815, 816*
Лопатин Н.П. *754, 755*
Лоран Эрнест, французский живописец 502
Лоранс Жан-Поль (1838–1921), французский живописец 18 (Лорансье), 408, 412, *658, 794, 795*
Лоррен (Лоррэн, Lorrain) Жан (наст. имя Поль Дюваль; 1855–1906), французский драматург, литератор 191, 390, 392, 552, 553, *786, 845*
Лоррен Клод (1600–1682), французский живописец 87, 88, 90, 92, 113, 122, 165, 166, 171, 174, 177, 178, 180, *681, 718*
Лоуренс (Лауренс) Томас (1769–1830), английский живописец 605
Лубе (Лубэ) Эмиль (1838–1929), президент Франции (1899–1906) 509
Луве Л.-А. *805*
Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869–1931), актер, режиссер 216, 219, 226, 230, 238, *725, 730, 735, 742, 745, 778*
Луи Антуан (1723–1792), французский хирург 609, 611, 612
Луи Филипп *825*
Луиджини Фердинанд (1870–1943), французский живописец 595
Луитпольд Карл-Иосиф-Вильгельм (1821–1912), принц-регент Баварии 332
Лукомский Г.К. *706*
Лукреций Кар, Тит (I в. до н. э.), римский поэт и философ 187, *722*
Луксфер, французский художник-витражист 414
Лунгина Л. *744*
Львов Я. *731*
Лэйэр *см.* Левер
Людвиг (Людовик) I (Карл-Август; 1786–1868), король Баварии (1825–1848) 288, *763*
Людвиг (Людовик) II *763*

Людовик XI Валуа (1423–1483), французский король (1461–1483) 508
Людовик XIII Бурбон (1601–1643), французский король (1610–1643) 575, 576
Людовик XIV Бурбон (1638–1715), французский король (1643–1715) 79, 301, 302, 563, *682, 765, 851*
Людовик XV Бурбон (1710–1774), французский король (1715–1774) 302, *736*
Людовик XVI Бурбон (1754–1793), французский король (1774–1792) 302, 527, 596, 607, 612, 620, *859, 861, 863, 864*
Людовик XVIII Бурбон (1755–1824), французский король (1814–1815, 1815–1824) 620, *825*
Люллий (Луллий) Раймунд (ок. 1235 – ок. 1315), христианский философ и богослов, поэт-лирик, основоположник каталанской литературы 86, *683*
Люнуа А. *828*
Люнье-По Орельен-Мари (1869–1940), французский театральный режиссер и актер 513, 514, *723, 831, 832*
Люс Максимилиан (1858–1941), французский живописец 52, 386, 581, *670, 830*
Люц А.И. *705*
Лядов А.К. *737, 739*

М-ч И. *745*
Мадзини (Маццини) Джузеппе (1805–1872), вождь республиканско-демократического крыла итальянского Рисорджименто 342
Мадлен, танцовщица 259, *755*
Мазарини Дж. *799*
Мазур Владислав (1868 или 1874–1931), польский скульптор 463, *813*
Мазуччо *826*
Майар Леон, французский журналист, график 585
Майоль Аристид Жозеф Бонавентюр (1861–1949), французский скульптор 40, 45, 463, *666, 813*
Макарт Ханс (1840–1884), немецкий живописец 329, 330, 384, 400, *782, 793*
Маковский Константин Егорович (1839–1915), живописец 130, 392
Маковский С.К. *663, 666, 697, 702, 703, 705, 706, 711, 712, 715, 716*
Макс Габриель Корнелиус фон (1840–1915), немецкий живописец 332, 335, *773*
Максанс Эдгар (1871–1954), французский живописец 130, 412, 414, *795*
Максимилиан II *763*
Макферсон Дж. *684*
Малахиева-Мирович В.Г. *724*

Малевич К.С. *694*
Малларме (Маллармэ, Mallarmé) Стефан (1842–1898), французский поэт, теоретик символизма 53, 390, 422, 445, 449, 450, 472, 551, 582, *652, 786, 791, 799, 801, 844, 855, 856*
Малуэль Жан де (ок. 1365–1415 или 1419), французский живописец-миниатюрист 417, *796*
Малютин Сергей Васильевич (1859–1937), живописец 80, *677, 687*
Малявин Филипп Андреевич (1869–1940), живописец 124, 129–131, *701, 707, 708*
Мамонтов С.С. *754*
Манасеина Н.И. *816*
Мангин А. *808*
Мане (Манэ) Эдуард (1832–1883), французский живописец 11, 51, 58, 480, *670, 806, 807*
Манетти Антонио (ошибочно: Джованни; 1402–1460), итальянский математик и архитектор 49, *669*
Манлий Торкват *751*
Мантель А.Ф. *697*
Мантенья Андреа (1431–1506), итальянский живописец 166, 178, 180
Мануйлов В.А. *652*
Мань (Magne) М. *828*
Манье М. *846*
Марат Жан Поль (1743–1793), деятель Великой Французской революции, ученый, публицист 584, 606, 618, *862*
Марджанов К.А. *742*
Мария Антуанетта (1755–1793), французская королева, жена (с 1770) Людовика XVI 596, 604, *736, 861*
Мария Стюарт (1542–1587), шотландская королева (1542, фактически с 1561–1567) 608
Марке А. *808*
Марков П.А. *734*
Маркс (Marx) Р. *789, 823, 830, 848, 858, 860, 866*
Маро Клеман (1496–1544), французский поэт 508
Марсель А. *796*
Марсетт Александр (1853–1929), бельгийский живописец, акварелист 595
Мартей Э. *827*
Мартэн Анри (1860–1943), французский живописец 412, 413, 538, 601–603, *828, 860*
Мартэн (Martin) Жак (1844 или 1845–1919), французский живописец 384, *781, 795*
Маршан Э. *845*

Матерлинк *см.* Метерлинк
Матисс Анри (1869–1954), французский живописец 132, *808, 827, 830*
Маурер Альфред Генри (1863 или 1868–1932), американский живописец 393, *787*
Маццини *см.* Мадзини
Машков Илья Иванович (1881–1944), живописец 124, 132, *694*
Машковцев Н.Г. *711, 712, 714*
Маяковский В.В. *694*
Мгебров А.А. *691, 739, 740*
Мегар А. *842*
Медичи, флорентийский род 139
Медичи Джакомо (1817–1882), военный и политический деятель итальянского Рисорджименто 342
Медичи Джулиано *712*
Мейербер Дж. *842*
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940), режиссер, актер, педагог 201, 202, 233, *690, 720, 721, 723, 726, 727, 736–741*
Мейссонье Э. *794*
Мейстер (псевд.) *687*
Мелин Феликс-Жюль (1838–1925), премьер-министр Франции в 1896–1898 г., умеренный республиканец-прогрессист 372
Мелкова П.В. *837*
Мельников Д. *731*
Менар *см.* Мэнар
Менье Константин Эмиль (1831–1905), бельгийский скульптор и живописец 42, 395, 412, 462, 534, 595, *787, 795, 839, 859*
Мере (Mure) Клеман (ок. 1870– не ранее 1950), французский художник, мастер прикладного искусства 420
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865–1941), прозаик, поэт, критик, публицист, драматург, религиозный мыслитель 475, *698, 732*
Мериме (Меримэ) Проспер (1803–1870), французский прозаик, драматург, историк 473, *816, 842*
Меродак (Меродак Жано) Жан Алексис (1873–1919), французский живописец и скульптор 439
Метенье О. *846*
Метерлинк (Мэтерлинк, Матерлинк) Морис (1862–1949), бельгийский драматург, поэт, эссеист 20, 238–240, 354, 472, 528, 534, 583, 584, 590, *645, 646, 649, 650, 659, 723, 737, 739, 740, 747, 776, 831, 836, 858*
Меттерних-Виннебург Клеменс, князь (1773–1859), австрийский политический деятель, министр иностранных дел в 1809–1821, канцлер в 1821–1848 304
Мечников Илья Ильич (1845–1916), биолог и патолог 437, *803, 804*
Мечникова (урожд. Белокопытова; 1858–1944), жена И.И. Мечникова; живописец и скульптор 437, *802*

Микеланджело (Микель Анжело) Буонарроти (1475–1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт 35, 36, 38, 41, 63, 84, 139, 140, 147, 292, 475, *675, 689, 712, 763, 829, 836*
Милиоти Н.Д. *687*
Милле (Миллэ) Жан Франсуа (1814–1875), французский живописец 10, 382, 438, *804*
Миллер Р. *827*
Мильеран Александр (1859–1943), французский социалист, в 1899 вошел в состав кабинета Р. Вальдека-Руссо 372
Мин (Минги), китайская императорская династия в 1388–1644 г. 313, *767*
Минский Н.М. *858*
Минцлова А.Р. *854*
Мирабо Оноре Габриель Рикети, граф (1749–1791), деятель Великой Французской революции 612
Миранда (Mirande) Анри (1877–1955), французский рисовальщик, иллюстратор 519
Мирбо Октав (1850–1917), французский прозаик, драматург, публицист 370–374, 472, 493, 500, 522, 528, 547, *779, 780, 816, 823, 826, 836, 837, 855, 856*
Миримский И.В. *766*
Мицкевич Адам (1798–1855), польский поэт 103, *689*
Мишле Жюль (1798–1874), французский историк 472, 615, 617, 621
Мишо А. *846*
Мишо Жозеф-Франсуа (1767–1839), французский историк 626, *865*
Могадор М.Ц. *851*
Моклер (Моклэр) Камиль (1872–1945), французский прозаик, критик 44, 480, 481, *818, 831*
Мольер *825, 827*
Моне (Монэ) Клод Оскар (1840–1926), французский живописец 17, 19, 20, 46, 51, 52, 451, 454, 480, 507, 537, *657–659, 669, 783, 804, 807, 810, 828*
Монмут Джемс, герцог (1649–1685), побочный сын английского короля Карла II 608
Моно *852*
Моно Ф. *827, 828, 839*
Монтень (Монтэнь) Мишель де (1533–1592), французский философ, писатель 472
Монье (Monnier) Анри (1805–1877), французский график, карикатурист, литограф, акварелист, актер 519, 571, *859*
Мопассан Ги де (1850–1893), французский прозаик 540
Моран Э. *850*
Мореас Жан (наст. имя Яннис Пападиамандопулос; 1856–1910), французский поэт 534, *776, 839, 855*
Морей (Morey) Г. *838*

Морж Луи, французский карикатурист 519
Моризо Берта (1841–1895), французская художница 480, 512, *830*
Морис Ш. *668, 671*
Мориссе А. *827*
Моро Гюстав (1826–1898), французский живописец 478, *670, 783, 795, 808, 810, 812*
Моро-Нелатон Э. *827*
Морозов И.А. *838*
Моррис Джеймс Вильсон (1864–1924), французский живописец 391, 421, *798, 828*
Мортон Ш. *851*
Москвин Иван Михайлович (1874–1946), актер 219, 226, 230, *730, 734, 735*
Мосх (II в. до н. э.), древнегреческий поэт 245
Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791), австрийский композитор 329, 394, *788*
Муленский мастер (Maître de Moulins), французский живописец, работал между 1480–1500 419, *797*
Муне-Сюлли *750*
Муратов П.П. *696, 700, 708, 709*
Муромцев Сергей Андреевич (1850–1910), юрист, публицист, политический деятель 127, 141, 147, *714*
Муха Альфонс (1860–1939), чешский график, живописец, мастер декоративно-прикладного искусства 402, *793, 855*
Мухортов Ф.А. *690*
Мэнар Луи (1822–1901), французский поэт, ученый-химик, живописец, искусствовед, историк древних цивилизаций 633
Мэнар (Менар) Эмиль Рене (1862–1930), французский живописец 96, 394, 412, 534–536, 565, 601, 603, 633, 634, *787, 795, 839, 849, 860, 866*
Мэтерлинк *см.* Метерлинк
Мюрже Анри (1822–1861), французский прозаик 517
Мюссе А. де *833*

Н.Ш. *687*
Нани С.Н. *777*
Наполеон I Бонапарт (1769–1821), французский государственный деятель и полководец, император (1804–1814, 1815) 251, 468, 509, 612, 617, 618, 621–624, *766, 825, 827*
Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт; 1808–1873), французский император (1852–1870), президент Французской республики (с дек. 1840) 509, *825, 829*
Науман (Naumann) Фридрих (1860–1919), немецкий политический деятель, приверженец христианского социализма 313, *767*
Незлобин (Алябьев) Константин Николаевич (1857–1930), актер, режиссер, антрепренер 207, *724, 730*
Некрасов Н.А. *737, 759, 766, 820, 821*

Нелидов А.П. *730*
Немирович-Данченко Вл.И. *724, 725, 728, 730–732, 734–736, 742, 759, 777*
Нерваль Ж. де *792*
Нерон, Клавдий Цезарь (37–68), римский император (54–68) 188, *722, 867*
Нестеров Михаил Васильевич (1862–1942), живописец 354
Нибур Бартольд Георг (1776–1831), немецкий историк античности и этнограф 145, *713*
Никифорова Е.Д. *713*
Николай, св. (IV в.), архиепископ Мирликийский 195, *726*
Николай II *824*
Николардо Л. *859*
Никольская Т.Л. *695*
Нилендер В.О. *714*
Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844–1900), немецкий философ, филолог, поэт 55, 95, 188, 194, 254, 261, 300, 310, 353, 400, *721, 722, 755, 765, 792, 793*
Ноай (Ноайль) Анна Элизабет, принцесса Бранкован, графиня Матьё де (1876–1933), французская поэтесса 391
Ноайль, герцогиня де 610
Нордау Макс (наст. имя Симон Зюдфельд; 1849–1925), немецкий критик и публицист 353, 582, *776, 856*
Норманди Ж.-Ш. *839*
Носик Б. *665*
Носова (урожд. Рябушинская) Евфимия Павловна (1883 или 1886–1976), меценатка 126, 127, *705*

Одоакр *769*
Овидий Назон, Публий *799*
Оливье Даниэль, сын Э. Оливье 374
Оливье Эмиль (1825–1913), французский государственный деятель, республиканец, министр юстиции 374, *780*
Оллер Ж. *845, 851*
Омейяды (Оммайяды), династия Арабского халифата (661–750) 153
Ори-Робен (Ory-Robin) Бланш, французская художница, мастер прикладного искусства 420, 459, *796, 810, 811*
Орлеанский, герцог, Луи-Филипп Жозеф-Филипп Эгалите (1747–1793) 620, *825*
Орсини Феличе (1819–1858), деятель итальянского Рисорджименто 342
Осипов И. *871*
Островский Александр Николаевич (1823–1886), драматург 203
Остроумова-Лебедева А.П. *687*
Оффенбах Ж. *764, 851*

Павел Диакон *699*
Павленков Ф.Ф. *768*
Пайен Гюг де (1070–1136), основатель ордена тамплиеров 625, *865*
Палестрина Джованни Пьерлуиджи да (ок. 1525–1594), итальянский композитор 325
Пантелеев Л.Ф. *816*
Паркин В. *695*
Парни Эварист (1753–1814), французский поэт 83, 99, *682*
Парчевская Б.М. *816*
Паскаль Блез (1623–1662), французский математик, физик, христианский философ и писатель 549, 590, *843*
Пастер Л. *804*
Пастернак Л.О. *677*
Пеги (Пэги) Ш. *649*
Пеладан Жозефен (Сар Пеладан; 1858–1918), французский прозаик, эссеист, драматург, художественный критик 475, 476, 625, *658, 806, 817, 864*
Пелле М. Г. *811*
Пеллетан Э. *781*
Переверзев *684*
Переплетчиков Василий Васильевич (1863–1918), живописец 80, *677*
Перикл (ок. 490–429 до н. э.), древнегреческий политический деятель 24, 261, *661, 755*
Перро Ш. *797*
Перцов П.П. *656, 732*
Петер В. *828*
Петитьян И. *783*
Петр I Великий (1672–1725), русский царь (с 1682), российский император (с 1721) 103, *690, 689*
Петр (Педро) **II**, король Арагонский (1196–1213) 626
Петров В.Н. *677, 716*
Петров Г.С. *870*
Петрова А.М. *655, 717, 758–760, 765–767, 770, 771, 779, 789, 792, 818, 831*
Петровская Н.И. *726, 750*
Пешковский А.М. *757, 770*
Пизакане Карло (1818–1857), итальянский революционер, утопический социалист 342
Пикассо П. *830*
Пиксанов Н.К. *736*
Пирамидов Владимир Михайлович, жандармский полковник 498, *824*
Пиранези Джованни Баттиста (1720–1778), итальянский гравер 75, 182
Писарев Дмитрий Иванович (1840–1868), литературный критик и публицист 106, *691*

Писарро (Пизарро) Франсиско (между 1470 и 1475–1541), испанский конкистадор 56
Писемский А.Ф. *733*
Писсарро Камиль (1830–1903), французский живописец 480, *658, 670, 783*
Писсарро Л. *658*
Планкетт Р. *846*
Планш Гюстав (1808–1857), французский художественный и литературный критик 511, *829*
Платон (427–347 до н. э.), древнегреческий философ 117, 118, *675, 698, 774*
Плонжеон *см.* Ле Плонжеон
Плутарх *833*
По Эдгар Аллан (1809–1849), американский прозаик, поэт, эссеист 474, 524, *846*
Подгорный Н.А. *742*
Поленов В.Д. *819–821*
Поленова Наталья Васильевна (псевдоним Н. Борок; 1858–1931), художница 482, *819*
Полер *см.* Полэр
Полигнот (ок. 510 до н. э.–?), древнегреческий живописец 135, *710*
Поликлет из Аргоса (2-я половина V в. до н. э.), древнегреческий скульптор, теоретик искусства 475
Полилов Н. *765, 793*
Полэр (Фрике-Полэр; наст. имя Эмили-Мари Бушо; ?–1939), французская драматическая актриса 553, 558, 559, 567, 568, *832, 847, 850*
Поляков С.А. *818, 819*
Полякова С.В. *757*
Помаре *671*
Помпадур Ж.-А.-П. 545, 546, *703*
Попеску (Попеско) Стефан (1872–1948), румынский живописец, литограф, резчик по дереву 383, 384, *781*
Попова Р.И. *661*
Портландский, герцог *869*
Порто-Риш Ж. де *845*
Поступальский И.С. *701*
Потапенко И.Н. *743, 744*
Потемкин Григорий Александрович, князь (1739–1791), государственный и военный деятель, генерал-фельдмаршал 225
Потресов С.В. *см.* Яблоновский С.В.
Пракситель *704, 758*
Прессансе Франсис де (1853–1914), французский политический деятель, социалист 427, *801*
Принэ Рене Ксавье (1861–1946), французский живописец и декоратор 502, 534, 539, 565, *827*

Протопопов В.В. *777*
Прэнс Шарль (наст. фам. Птидеманж; 1872–1933), французский актер 546
Прюше *см.* Трюше
Пти Жорж (1856–1920), парижский галерист и торговец картинами 384, 533, 537, *646, 782, 838, 850*
Пуансо М.-Ш. *839*
Пуатье Диана де *864, 865*
Пунин Н. Н. *689, 690*
Пуссен Никола (1594–1665), французский живописец 122, 165, 166, 171, 180, *681, 718*
Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) 96, 98–100, 102, 105, 106, *651, 677, 687, 688, 691, 779*
Пшибышевский (Пшебышевский) Станислав (1868–1927), польский прозаик, драматург 354
Пье Фернан (1869–1942), французский живописец 460, *809, 811*
Пьер (Пейре) Видаль (годы деятельности – 1180–1206), провансальский трубадур 626
Пьер де Монтеро *772*
Пьеро делла Франческа (ок. 1420–1492), итальянский живописец 31 (Пьеро де ла Франческо)
Пэншор 519
Пюви де Шаванн (Пювис де Шавань) Пьер (1824–1898), французский живописец 386, 444, 453, 477, 525, 582, *670, 783, 785, 786, 791, 794*
Пяст Вл. *691*

Рабенек (урожд. Бартельс, в первом браке Книппер) Элла (Елена) Ивановна (1875–1940), художница, танцмейстер, преподаватель сценического движения 258, 260, 261, *753–755*
Рабле (Rabelais) Франсуа (1494–1553), французский писатель 624, 630, 631, *833, 865*
Равальяк Ф. *842*
Радлов Н.Э. *707*
Раевская (Иерусалимская) Евгения Михайловна (1854–1932), актриса 219, 225, *730, 735*
Рамбоссон И. *807*
Рансон П.Э. *671, 809, 831, 834*
Расетти *809*
Расин Жан (1639–1699), французский драматург 515, *716, 832*
Рафаэлли Жан Франсуа (1850–1924), французский литограф, гравер, скульптор, живописец 455, 480
Рафаэль Санти (1483–1520), итальянский живописец 58, 139, 475
Ревалд Дж. *658, 659, 669, 806, 838*
Редон (Рэдон) Одилон (1840–1916), французский живописец, график, литограф 397–399, 444–446, 451, 455, 464, 477, 478, 528, 581,

645, 646, 649, 651, 670, 782, 789–792, 805, 806, 808, 817, 820, 831, 836, 855
Редько А. М. *695*
Режан (наст. имя Габриэль-Шарлотта Режю; 1856–1920), французская драматическая актриса 515, *832*
Рейнгардт Макс (1873–1943), немецкий режиссер и актер 203
Рейтерсверд О. *657, 658*
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669), голландский живописец, рисовальщик, офортист 166, 447, 476
Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957), прозаик, драматург 109, 147, *647, 648, 685, 693, 714*
Ренан Жозеф Эрнест (1823–1892), французский писатель, историк, филолог-востоковед 116, 425, 474, *699*
Рене I (Рэне; 1409–1480), герцог Анжуйский, король Неаполитанский (1435–1442), покровитель искусств 418, *797*
Ренталь П. *763*
Ренуар (Рэнуар) Огюст (1841–1919), французский живописец 46, 51, 444–446, 450–452, 456, 461, 464, 477, 478, 480, *670, 807, 813, 830*
Ренуар (Рэнуар) Поль (1845–1924), французский рисовальщик, иллюстратор, живописец и график 396, 480, *788, 789*
Ренье Анри Франсуа Жозеф де (1864–1936), французский поэт и прозаик 39, 78, 79, 428, 474, 529, 540–542, 592, 604, *645, 667, 801, 840, 841, 855, 861*
Реньо Александр Жорж Анри (1843–1871), французский живописец 106, *691*
Репин И.Е. *693, 705*
Рерберг Ф.И. *818*
Рёрих Николай Константинович (1874–1947), живописец, театральный художник, писатель, археолог, путешественник 113, 115, 116, 119–121, 123, 173, *685, 696, 697, 700–702*
Рёскин Джон (1819–1900), английский писатель, искусствовед, историк, публицист 99, 333, 638, *773, 867*
Рец (Рэ) Жиль де (1404–1440), бретонский барон, маршал Франции, военачальник 418, *797*
Рибера (Рибейра) Хусепе де (1591–1652), испанский живописец и гравёр 471
Рибо Александр (1842–1923), французский политический деятель 372
Ривьер Жорж, французский художественный критик 480
Риктюс (Rictus) Жеан (наст. имя Габриэль Рандон де Сент-Аман; 1867–1933), французский поэт 382, *781*
Риссельберг (Рюиссельберг) Тео ван (1862–1926), бельгийский живописец 52, 386, 481, *670, 783*
Ричард I Львиное Сердце, Плантагенет (1157–1199), английский король (1189–1199) 626

Ришельё А.-Ж. дю Плесси, кардинал *825*
Ришпен Ж. *780*
Робб Эмманюэль (1872–1936), французский офортист, гравер, иллюстратор 460
Роббиа делла, семейство итальянских скульпторов 49, *669*
Робеспьер Максимилиан Мари Изидор (1758–1794), деятель Великой Французской революции 252, 255, 606, 612, 618–620, 624, *862*
Робеспьер Огюстен Бон Жозеф де (1764–1794), младший брат М. Робеспьера, депутат Конвента 619, 620
Роговин Н.Е. *694*
Рогович В. *665*
Роден (Родэн) Огюст (1840–1917), французский скульптор 34–37, 40, 45, 100, 139, 148, 395, 460–462, 478, 490, 492, 493, 528, 534, 539, 637, *664, 666, 785, 788, 794, 812, 822, 823, 837, 838*
Родригес М.Е. *811*
Роже, генерал *772*
Рожер-Блош (собств. Блош) Поль (1865–1943), французский скульптор 462
Рок Ж. *799, 852*
Ролан К. *847*
Ролан де ла Платьер Жан-Мари (1734–1793), французский государственный деятель, министр внутренних дел 624
Роллан Р. *832, 847*
Ролль Альфред-Филипп (1846–1919), французский живописец и скульптор 568, 605, 632, *851*
Романов Петр, жандарм 498
Романовы 498
Ромул Августул, последний император (475–476) Западной Римской империи 316, *769*
Ронсар Пьер де (1524–1585), французский поэт, глава «Плеяды» 559
Ропс Фелисьен (1833–1898), бельгийский график и живописец 410, 451, 453, 581, *795*
Россетти (Росетти) Данте Габриел (1828–1882), английский живописец и поэт, основатель «Братства прерафаэлитов» 536
Россини Дж. *845*
Россо Медардо (1858–1928), итальянский скульптор 148, 412, 444, 445, 460–462, 477, 478, 490–493, *646, 649, 650, 795, 812, 821, 822*
Россов Н. *736*
Рош Пьер (1855–1922), французский скульптор 462, *828*
Рошфор Анри де, маркиз (1831–1913), французский журналист 33, *663*
Рощина-Инсарова Е.Н. *869, 871*
Рубанович Семен Яковлевич (?–1932), поэт, переводчик 132
Рубенс Питер Пауэл (1577–1640), фламандский живописец 511

Рубинова Р. *816*
Рудницкий К.Л. *738, 739*
Руже де Лиль Клод Жозеф (1760–1836), французский военный инженер, поэт и композитор; автор «Марсельезы» (1792) 612
Ружевен О. *842*
Руо Жорж (1871–1958), французский живописец 454, 455, 478, *808*
Русиньоль Сантьяго (1861–1931), испанский живописец 393, *787*
Руссель Кер Ксавье (1867–1944), французский живописец, литограф, график 386, 387, 457, *658, 809, 810, 830, 831*
Руссель Уильям, лорд (1639–1683), английский политический деятель, член палаты общин 608
Руссо А. *830*
Руссо Жан-Жак (1712–1778), французский писатель, философ 90, 618
Руссо Теодор (1812–1867), французский живописец 10, *853*
Рущиц Фердинанд Эдуардович (1870–1936), польский живописец 173
Рыбакова Ю.П. *736, 739*
Рылов Аркадий Александрович (1870–1939), живописец и педагог 173
Рэ *см.* Рец
Рэдон *см.* Редон
Рэдон Жорж (1869–1943), французский карикатурист, литограф 519
Рэнуар *см.* Ренуар
Рюиссельберг *см.* Риссельберг

Сабашников А.В. *796*
Сабашникова М.В. *667, 684, 796, 803, 814, 822, 826, 837, 840, 854, 857, 864, 869*
Саблин В.М. *759*
Савонарола Джироламо (1452–1498), итальянский религиозно-политический деятель, поэт 52, 449, *670*
Сагайдачный Е.Я. *694*
Садовской Б.А. *656*
Саккетти Ф. *826*
Сали Р. *852*
Сализ Р. *781*
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889) 370
Сальмон А. *856*
Сальо Эдуар (1867 – до 1935), французский живописец 565
Самарова Мария Александровна (1852–1919), актриса 225, *735*
Санд (Занд) Жорж (наст. имя Аврора Дюпен; 1804–1876), французский прозаик 525
Сандо Ж. *842*

Сансон Шарль Анри (1739–1806), парижский палач в 1755–1795 606, 609, 612
Сантерр Антуан Жозеф (1752–1809), командующий национальной гвардией в Париже, бригадный генерал 620
Сапунов Николай Николаевич (1880–1912), живописец, театральный художник 105–107, 201, *651, 689–691, 715*
Сапфо (Сафо; VII–VI вв. до н. э.), древнегреческая поэтесса 591
Сарду Викторьен (1831–1908), французский драматург 624, *794*
Саржент (Серджент) Джон Сингер (1856–1925), американский живописец-портретист 566, 592
Сарнецкая М. А. *738*
Сартен (Sarténe) Жан (?–1934), французский драматический актер и драматург 555, *847*
Сарьян Мартирос Сергеевич (1880–1972), армянский живописец 124, 132, 149–163, *651, 715*
Саффи Аурелио (1819–1890), итальянский революционер 342, *841*
Сахновский В. *724, 729*
Сац И.А. *742, 745*
Светлов В. *750*
Свифт Джонатан (1667–1745), английский прозаик, памфлетист, политический деятель 370
Северин (Severine, наст. имя Каролин Реми; 1855–1929), французская журналистка и прозаик 583–585, *824*
Сегантини Джованни (1858–1899), итальянский живописец 332, 334, 335, 637, *773*
Сезанн Поль (1839–1906), французский живописец 46, 51–56, 124, 131, 387, 444, 445, 449–451, 460, 461, 464, 477, 478, 480, *645, 646, 651, 667, 669, 670, 692, 694, 806–808, 817*
Сеймур Р. *861*
Селькирк Александр (1676–1721), английский мореплаватель 639, *868*
Семенов-Тян-Шанский А. П. *751*
Сен-Бри *754*
Сен-Жюст Луи Антуан (1767–1794), деятель Великой Французской революции 227, 606, 619, 620
Сенкевич Г. *780*
Сен-Мар (Сен-Марс) Анри Кофье де Розе, маркиз де (1620–1642), французский политический деятель, главный конюший и гардеробмейстер Людовика XIII, глава заговора против Ришельё 608
Сен-Марсо Р. де *765*
Сен-Санс Камиль (1835–1921), французский композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик 553
Сен-Симон Клод Анри де Рувруа, граф (1760–1825), французский мыслитель, социальный реформатор 305
Сен-Симон Луи де Рувруа, герцог де (1675–1755), французский политический деятель, писатель 83, *682*

Сент-Бёв Шарль Огюстен (1804–1869), французский литературный критик и поэт 99
Сёра (Сейра) Жорж (1859–1891), французский живописец 52, 481, *658, 659, 670, 782, 836*
Сервантес Сааведра Мигель де (1547–1616), испанский прозаик, драматург 627, *865*
Серджент *см.* Саржент
Серов Валентин Александрович (1865–1911), живописец 75, 124, 127, 128, 131, 156, *705, 708, 711*
Серошевский Вацлав (1860–1945), польский и русский прозаик, этнограф 264, *757, 758*
Серюзье Поль (1864–1927), французский живописец 57, 386, *658, 671, 783, 809, 830*
Сиданэр *см.* Ле Сиданер
Сизеран *см.* Ла Сизеран
Симов В. А. *724, 725, 730, 735, 742, 777*
Симон (Simone, m-me), м-м *832*
Симон Люсьен (1861–1945), французский живописец, представитель бретонской школы 384, 391, 534, 536, 537, 539, 565, 566, 592, 595, 636, *786, 828, 839, 749, 866*
Синьяк Поль (1863–1935), французский живописец 52, 386, 481, 512, *658, 670, 782–784, 830, 836*
Crucлей (Сизлей) Альфред (1839–1899), французский живописец 46, 51, 480, *830*
Скотт Дж. М. *861*
Скриб Э. *842*
Сладкопевцев В. *724*
Слевинский Владислав (1854–1918), польский живописец 27–29, 81, 387, 458, 479, *646, 650, 661, 662, 680, 784, 810, 817*
Смирнов А.В. *770*
Соболев Ю.В. *734*
Солнцева Софья Адриановна 359, *777*
Соловьев В.Н. *689–691*
Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900), философ, поэт, публицист, критик 91, 105, 314, 315, *684, 691, 768*
Соловьев С.М. *749, 750*
Соловьева О.М. *773*
Сологуб Федор (наст. имя Федор Кузьмич Тетерников; 1863–1927), поэт, прозаик, драматург 126, 127, 200, *647, 648, 659, 720, 721, 727*
Солон (640/635 – ок. 559 до н. э.), афинский политический деятель 518, *774, 833*
Сомов Константин Андреевич (1869–1939), живописец 75, 79, 81, 82, 98, 99, 124–129, 131, 221, 222, *677, 678, 681, 682, 687*
Сомов М. П. *739*

Сомова-Михайлова Анна Андреевна (1873–1945), сестра К. А. Сомова 98, 100
Сорель де Лош Агнесса (ок. 1422–1450), любовница французского короля Карла VII 418, *797*
Софокл (ок. 496–406 до н. э.), древнегреческий драматург 185, 210, 249, 286, 424, *762*
Средин А.В. *686*
Стакэ Анри (1838–1906), бельгийский акварелист 595
Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863–1938), режиссер, актер 230, *720, 724, 727, 729, 735, 753, 754, 759, 777, 778*
Станюкович Н.Ю. *686*
Старк Э.А. *748, 749*
Стасов Владимир Васильевич (1824–1906), художественный и музыкальный критик, историк искусства 127
Стейнлен Теофиль Александр (1859–1923), французский живописец и график 381–383, 426, 480, *646, 649, 650, 780, 781, 800, 852*
Стетлер (Стеттлер) Адельгейда Фанни Марта (1870–1945), швейцарская художница 394, 421, 566, 636, *788, 798, 849, 866*
Стивенс (Стевенс) Альфред (1823–1906), бельгийский и французский живописец 384, *782*
Страбон (64/63 до н. э. – 23/24 н. э.), древнегреческий географ и историк 169
Строева М.Н. *727, 732, 736*
Стюарт Д. *725*
Суворин А.А. *792*
Суворин Алексей Сергеевич (1834–1912), публицист, литератор, издатель 278, *736*
Судейкин Сергей Юрьевич (1882–1946), живописец, график, театральный художник 201, *737*
Судковский *685*
Сулержицкий Л.А. *754*
Сулоага *см.* Зулоага
Сумароков А.Д. *704*
Сумэ Александр (1788–1845), французский поэт, драматург 473, *816*
Суо (Suau) *828*
Суриков В.И. *651*
Суриц Е. *744*
Сюлли Максимильен де Бетюн, барон Рони, герцог (1560–1641), французский политический деятель, сюринтендант финансов в 1599–1611 г. 612
Сюлли-Прюдом (наст. имя Рене Франсуа Арман Прюдом; 1839–1907), французский поэт 400, *757, 793*
Сюннерберг К.А. *686*
Сюннерберг С.К. *686, 687*
Сюреда Андре (1872–1930), французский живописец, график 395, *788, 828*

Такуа Морис (1878–1952), французский живописец, офортист, акварелист 459, *811*
Талейран-Перигор Шарль Морис (1754–1838), французский политический деятель 117
Тальяд Л. *779*
Тархов Николай Александрович (1871–1930), живописец 454
Тастевен Г.Э. *667, 668*
Таулоу Фриц (1847–1906), норвежский живописец и офортист 534, 537, 567, 585, *839, 850*
Тацит, Публий Корнелий (ок. 54 – ок. 120), римский историк 266, *722*
Твен Марк (наст. имя Сэмюэл Ленгхорн Клеменс; 1835–1910), американский прозаик 513, *831*
Тереза де Авила (Тереза де Хесус; 1515–1582), святая римско-католической церкви, испанская писательница, мистик 507
Тёрнер Джозеф Маллорд Уильям (1775–1851), английский живописец и график 20, 90, 333, 595, 605, *658, 659*
Теруань де Мерикур Анна Жозефа (1762–1817), деятельница Великой Французской революции 640, *868*
Теура (Техура, Техамана), таитянка 59, 60
Тизенгаузен В.О. *740*
Тизенгаузен Е.В. *761*
Тираспольская Р. *741*
Тит (39–81), римский император (79–81) 341, *774*
Тициан (Тициано Вечеллио; ок. 1476/77 или 1489/90–1576), итальянский живописец 34, 51, 54, 245
Тишкевич М.О. *728*
Токарев Д.В. *816–818, 856, 859, 863–865*
Толстой Алексей Константинович, граф (1817–1875), поэт, прозаик, драматург 279, *761, 870*
Толстой Алексей Николаевич, граф (1883–1945), прозаик, поэт 147, *714*
Толстой Лев Николаевич, граф (1828–1910) 102–104, 142, 148, 205, 206, 209, 310, 353, 365, 465, *648, 651, 688, 689, 730, 733, 777, 779, 813, 814*
Тома Г. *664*
Трачевский Александр Семенович (1838–1906), историк, профессор всеобщей истории Новороссийского университета в Одессе в 1878–1890 г. 580, *854*
Троповский Л. *684*
Тротро Альбер, французский журналист, музыкальный критик 583
Труайон К. *853*
Трубецкой Павел (Паоло) Петрович, князь (1866–1938), скульптор 103, 104, 148, 460–463, 478, 490, 492, 637, *689, 812, 813, 822, 867*

Трубецкой Сергей Николаевич, князь (1862–1905), религиозный философ, публицист, общественный деятель 315, *768*
Трупель Иоанна 508, 509
Труханова Наталья Владимировна (1885–1956), танцовщица 553, 554, *845*
Трюше (в тексте: Прюше) Абель (1857–1918), французский живописец, литограф, график 459, *811*
Ту Франсуа-Огюст де (1607–1642), французский политический деятель, главный королевский библиотекарь, государственный советник 608
Тулуз-Лотрек Анри де (1864–1892), французский рисовальщик и график 381, 383, 444, 445, 450, 451, 460, 477, 478, 480, *670, 782, 791*
Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) 204, 209, 501, *758, 759, 825, 826*
Туркин Н.В. *744*
Тхоржевский И.И. *793*
Тэн Ипполит (1828–1893), французский философ, социолог искусства, историк 472
Тюрин А.Н. *803, 823*
Тютчев Федор Иванович (1803–1873), поэт, публицист 114

Уайльд Оскар (1854–1900), английский прозаик, поэт, драматург, эссеист 466, 532, *794, 815, 838*
Уистлер (Вистлер) Джеймс Мак-Нейл (1834–1903), американский живописец 99, 386, 390, 460, *785, 786, 798, 812*
Ульманн Рауль Андре (1867 – после 1909), французский живописец 538, *840*
Ульянов Николай Павлович (1875–1949), живописец 124, 131, *708*
Уоллас (Валлас) Ричард (1818–1890), сын герцога Хертфордского, коллекционер 604, *861*
Урусов А.И. *647, 648*
Утамаро Китагава (1753–1806), японский художник 11, *669*
Учелло Паоло (1397?–1475), итальянский живописец 48–54, 56, *669*
Уэбстер *см.* Вебстер
Уэлл Э.К. *786*
Уэллс (Уэльс) Герберт Джордж (1866–1946), английский прозаик 526, *835*

Фабр д'Эглантин (наст. имя Филипп Франсуа Назер Фабр; 1750–1794), французский драматург и политический деятель 474
Фальгьер Александр (1831–1900), французский скульптор и живописец 462, 463
Фальк Р.Р. *694*

Фальконе Э.-М. *689*
Фантен-Латур Анри Иньяс (1836–1904), французский живописец, гравер и литограф 452, *807*
Фасмер М. *719*
Февр А. *862*
Фейдо (Feydeau) Жорж (1862–1921), французский драматург, прозаик 543, 546, *841, 846*
Фенеон Ф. *855*
Феодосий II *709*
Фет А.А. *716*
Фидий (V в. до н. э.), древнегреческий скульптор 35, 36, 38, 41, 261, *755*
Филипп II *663, 868*
Филипп IV Габсбург (1605–1665), король Испании (1621–1665) и Португалии (1621–1640) 484
Филипп Орлеанский, регент *825, 852*
Филиппова Е.В. *738*
Философов Д.В. *732, 733*
Фламинин (ок. 226–174 до н. э.), римский полководец 341, *774*
Фландрен Ж.-Л. *839*
Фландрэн Жан Ипполит (1809–1864), французский живописец 453
Флегон Тралийский *870*
Флер П.-Л. *852*
Флёри Р.А. *666, 820*
Флобер (Флобэр) Гюстав (1821–1880), французский прозаик 99, 468, 472, 473, 540, *789, 792, 814, 815*
Фокин М.М. *678, 748*
Фонвизин Д.И. *737*
Фор Поль (1872–1960), французский поэт, театральный деятель 529, *831*
Фор Ф. *772, 788*
Форд Дж. *723*
Форен (Форэн) Жан Луи (1852–1931), французский живописец и график 381, 383, 480
Франк А. *842*
Франклин Б. *827*
Франс (France) Анатоль (наст. имя Анатоль Франсуа Тибо; 1844–1924), французский прозаик, поэт, литературный критик, публицист 53, 252, 401, 425–429, 434, 450, 540, 558, 559, 606, *647, 676, 752, 781, 793, 800–802, 807, 832, 842, 848, 855, 862*
Франц I *766*
Франциск I Валуа *865*
Франциск Ассизский, св. (1182–1226), христианский подвижник, основатель монашеского ордена францисканцев 233, 325, 507, *802*

Фредерик Леон (1856–1940), бельгийский живописец 393, *787*
Фрейд З. *722*
Фрейдкина Л. *734*
Фремье Эмманюэль (1824–1910), французский скульптор, живописец, дизайнер 463, *842*
Фридрих Вильгельм III *766*
Фрина (IV в. до н. э.), древнегреческая гетера 271, *758*
Фроман (Froment) Никола (ок. 1430–1485), французский живописец 418, 419, *797*
Фромантен Эжен (1820–1876), французский живописец и писатель 150, 155
Фуке (Фукэ) Жан (1420–ок. 1480), французский живописец и миниатюрист 124, 165, 417–419, 451, *796, 797*
Фукье-Тенвиль Антуан Кентин (1746–1795), деятель Великой Французской революции, общественный обвинитель революционного трибунала 612, 624
Фуллер (Фюллер) Мария Лой (1862–1928), американская танцовщица 258, *755*
Фуллон Ж.-Ф. *824*
Фуллон И.А. 498, *824*
Фулон *см.* Фуллон
Фурнье П. *861*
Фурье Шарль (1772–1837), французский социалист 305, 306, *766*
Фуше Бон-Жанн, жена Ж. Фуше 622, 623
Фуше Жозеф (1759–1820), французский политический деятель, министр полиции с 1799 г. 622, 623

Халютина С.В. *745*
Хаммерстайн В. *850*
Харджиев Н.И. *695, 695*
Харди Д. (Дудлэй) 484, *820*
Харузин В. *724*
Харценберг 394
Хачатрян Ш.Г. *715*
Хеллер Ж. *847*
Химоиа Николай Петрович (1865–1920), живописец и педагог 173
Хмелев Н.П. *734*
Хокусаи Кацусика (1760–1849), японский художник 11, *670*
Холл А. *842*
Хофбауэр Ш. *808*
Хохлов К.П. *742, 744*

Ц*** Елена (Цветковская Е.К.) *684*
Цвих И. *763*

Цицерон Марк Туллий (106–43 до н. э.), римский политический деятель, оратор и писатель 574

Чайковский П.И. *683*
Чеботаревская Ан.Н. *659*
Черепнин Н.Н. *678, 755*
Черубина де Габриак *648*
Чехов Антон Павлович (1860–1904) 204, 209, 238, 354, 469
Чехонин С.В. *685*
Чуйко М.С. *854*
Чулков Г.И. *671, 704, 712, 713, 720, 738*

Шаин Эдгар (1874–1947), французский живописец, рисовальщик, гравер 395
Шайи А. *853*
Шакк (Шак) Адольф фон, граф (1815–1894), немецкий литератор, основатель художественной галереи в Мюнхене 319, 337, *769, 773*
Шаляпин Федор Иванович (1873–1938), певец 84
Шампольон Ф. *815*
Шамфор Никола Себастьен Рок (1741–1794), французский писатель 590, 606, *862*
Шапп Клод (1763–1805), французский механик, изобретатель семафорного (оптического) телеграфа 492, *821*
Шарле Ф. *859*
Шарло (Charlot) *844*
Шармуа Ж. де *649, 650*
Шарпантье Жерве (1805–1871) и его сын Жорж (1846–1905), французские издатели, организаторы книжной серии «Библиотека Шарпантье» 517
Шассерио Т. *808*
Шателен Б. *797*
Шатобриан Франсуа Рене де, виконт (1768–1848), французский писатель 472
Швоб Марсель (1867–1905), французский прозаик, переводчик, критик 48, 92, 93, 190, *669, 684, 686, 723*
Шебуев Н.Г. *731*
Шевалье Этьенн (1410–1474), придворный короля Карла VII, казначей 418, *797*
Шеврёль (Шеврейль) Мишель Эжен (1786–1889), французский химик-органик 52, 158, 161, *659, 670*
Шевченко А.В. *694*
Шекспир Уильям (1564–1616), английский драматург и поэт 199, 200, 206, 430, 604, *729, 802, 815, 861*
Шелли Перси Биш (1792–1822), английский поэт, драматург 106, 321, *691, 771*

Шемшурин А.А. *715*
Шене Поль (1818–1906), французский живописец, гравер 480
Шенье Андре Мари (1762–1794), французский поэт и публицист 83, *682*
Шервашидзе-Чачба А.К. *672, 673, 675*
Шервуд *684, 685*
Шервуд Леонид Владимирович (1871–1954), скульптор 98, 100, 101, *688*
Шере Ж. *852*
Шерон Ж. *803*
Шиллер Иоганн Фридрих (1759–1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства 310, 640, *766, 767, 868*
Шкаффер В.П. *679*
Шлентер (Schlenther) Пауль (1854–1916), немецкий литературный и театральный критик, театральный деятель 356, *776*
Шлиман Генрих (1822–1890), немецкий археолог 89, 121, 134, *683, 697, 699*
Шмидт Тобиас, немецкий фортепьянный мастер 609
Шнегг Л. *664*
Шнейдер С. *769*
Шопен (Шопэн) Фридерик (1810–1849), польский композитор и пианист 499, *749*
Шопенгауэр Артур (1788–1860), немецкий философ 151, 309, 395
Штейнер Р. *670, 698*
Шторм ван Гравесанде Шарль (Шторм ван'с-Гравесанде Карел Николаас; 1841–1924), датский офортист 395, 420, *788, 798*
Штраус (Штраус-сын) Иоганн (1825–1899), австрийский композитор, скрипач, дирижер 499, 553, *683*
Штук Франц фон (1863–1928), немецкий живописец, скульптор и график 320, 339, 574, *769* (Стук)
Шуберт Ф. *683*
Шуйский Б. *695*
Шюдан (Chudant) Жан-Адольф (1860–1929), французский живописец, литограф 564, 603, 636, *828, 849, 861*
Шюрэ Эдуард (1841–1929), французский писатель-оккультист, историк религий 475

Щукин Иван Сергеевич, сын С.И. Щукина 132
Щукин П.И. *737*

Эванс Артур (1851–1941), английский археолог 115, 117, *698, 709*
Эвклид (III в. до н. э.), древнегреческий математик 49
Эгильон (Эгийон) д', герцогиня 620
Эгу Г. д' *852*
Эйфель А.Г. *665*

Эйхенбаум Б.М. *707*
Экстер А.А. *694*
Элеонора Аквитанская *865*
Элиан Клавдий *757*
Эллис *656*
Эллис Генри Гавелок (1859–1939), английский психолог 187, *722, 725*
Эмбер Т. *789*
Эмберы 396, *788, 789*
Энгр Жан-Огюст-Доминик (1780–1867), французский живописец 18, 572, *657*
Эннекен Эмиль (1859–1888), французский литератор 106, *691*
Эннер Жан-Жак (1829–1905), французский живописец 408, *794*
Эрвье П. *869*
Эредиа Жозе-Мариа де (1842–1905), французский поэт 582, 633
Эренбург И.Г. *649*
Эрман-Поль (собств. Поль Эрман; 1864–1940), французский живописец-портретист, иллюстратор, карикатурист 459, 502, *811*
Эрьзи С.Д. *666*
Эспанья Жорж д' (1870–1950), французский живописец 464, *813*
Эстерхази, граф *863*
Эсхил (ок. 525–456 до н. э.), древнегреческий поэт-драматург 114, 185, 205, 210, 286, *762*
Эткинд А.М. *756*
Эттингер П.Д. *690*
Этцель (Гетцель) Жюль (1814–1886), французский литератор и книгоиздатель 525, *835*
Эфрос А.М. *690, 711, 714*
Эфрос Н.Е. *724, 733–736, 742, 743 ,745–747, 759*

Юлий II, папа *836*
Юон К.Ф. *677*
Юргенсон Э.П. *704*
Юрьев М. *731*
Юшкевич Семен Соломонович (1868–1927), прозаик, драматург 238–243, *731, 735, 742, 744, 745*

Яблоновский (Потресов) С.В. *725, 736, 735, 742, 744*
Яковлев Иван Алексеевич (1767–1846), отец А.И. Герцена 230
Якубович П.Д. *793*
Якулов Георгий Богданович (1884–1928), живописец 132
Якунчикова (в замужестве Вебер) Мария Васильевна (1870–1902), художница 436, 482–489, *646, 818–821*
Янчевецкий В.Г. *678, 687*

Яремич Степан Петрович (1869–1939), живописец, искусствовед 81, 98, 99, *677, 678, 680*
Ярошинский И. *665*
Ясинский И.И. *760*

Alfassa P. *663*
Antona-Traversi C. *846*
Aubry G. J. *799*
Bénézit E. *697*
Bertrand-Sabiani J. *855*
Blanche J. *662*
Bonnoiot E. *786*
Bouchot H. *796*
Brandenburg H. *754*
Carlif *см.* Карликс
Charlot A. *755*
Charonton *см.* Квартон
Décaudin M. *839*
Delisle L. *796*
Dobrowolski T. *666*
Edis (Ediss) Anna (1871–1934), английская певица и танцовщица 554
Gonyn de Lurieux Adèle (M-me Yvanhoé Rambosson), художница, жена поэта и художественного критика И. Рамбоссоне 460
Gulffrey J.-J. *796*
Jamot P. *663*
Jouverey, m-me *664*
Kozicki W. *666*
Leroy G. *855*
Lethève J. *658*
Lurient Couin de 460
Maître de Flemalle *см.* Кампен
Maître de Moulins *см.* Муленский мастер
Mondor H. *799*
Monneret J. *783*
Prothero R. W. *832*
Robichez J. *723*
Rutkowski Sz. *666*

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА
Книга вторая
Искусство и искус

Франция

Скелет живописи ....7...655
Итоги импрессионизма ....7...657
Блики 23
О наготе ....23...659
Слевинский. Морис Дени ....27...661
Карриер ....32...662
О возможных путях скульптуры ....34...664
Лики живописи. Сезанн, Ван-Гог и Гоген ....46...667

Россия

Индивидуализм в искусстве ....62...671
«Осколки святых чудес» ....74...677
Фарфор и революция ....82...680
Золотой век ....86...683
Блики 93
Выставка детских рисунков. В.Э. Борисов-Мусатов. Врубель ....93...684
Комната, в которой умер Пушкин ....98...687
Памятник Толстому ....102...688
Сапунов ....105...689
Ослиный хвост ....109...692
Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) ....113...696
Современные портретисты ....124...701
Чему учат иконы? ....133...708
А.С. Голубкина ....139...710
М.С. Сарьян ....149...715
Константин Богаевский ....164...716

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

Книга третья

Театр и сновидение

Театр как сновидение .... 185... 720
Разговор о театре .... 195... 725
Достоевский и русская трагедия 203
Русская трагедия возникнет из Достоевского .... 203... 728
«Братья Карамазовы» в постановке московского Художественного театра .... 208... 730
Облики театра 211
«Горе от ума» на сцене московского Художественного театра .... 221... 735
«Сестра Беатриса» в постановке театра В. Ф. Коммиссаржевской .... 231... 737
«У жизни в лапах» на сцене московского Художественного театра .... 236... 741
«Miserere» .... 238... 745
Танец 244
Айседора Дункан .... 244... 748
Террор и танец (Разговор в 1907 году) .... 250... 751
О смысле танца .... 258... 753
Лицо, маска и нагота .... 264... 756

ПРОЗА

1900–1906

Очерки, статьи, рецензии

В старых стенах. Повести южных берегов. А. Воротникова .... 275... 758
В защиту Гауптмана .... 277... 759
В Обер-Аммергау (Из странствий) .... 288... 762
Эпилог XIX века .... 300... 764
А. Бёклин († 3 января 1901 г.) .... 318... 769
Листки из записной книжки (май – август 1900 г.) .... 321... 770
Гергардт Гауптман и его «Потонувший колокол» .... 353... 776
Бой быков .... 361... 778
Новая книга Октава Мирбо («Les vingt et un jours d·un neurasthénique») .... 370... 779
Письмо из Парижа. Выставки художников .... 381... 780
Письмо из Парижа. Салон Независимых .... 385... 782
Парижские салоны (Société Nationale des Beaux-Arts) .... 389... 784

Одилон Рэдон .... 397... 789
Весенний праздник тела и пляски («Bal des Quat·z-arts») ...... 400... 792
Парижские салоны 1904 г. Salon des Artistes Français .... 408... 794
Письмо из Парижа. Выставка примитивов.
Национальный Салон. Bal des Quat·z-arts .... 416... 796
Анатоль Франс. (Новый сборник рассказов: «Crainquebielle,
Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables»...) ..... 425... 800
Union des Artistes Russes. Русская кустарная выставка
в Париже .... 436... 802
Письмо из Парижа. II. Англада .... 440... 804
Серпантин Парижа. Осенние цветы – осенняя живопись...
Одилон Рэдон. Карьер .... 443... 805
Осенний Салон. II. Сезанн. Тулуз-Лотрэк. Рэнуар.
Пювис де Шавань .... 449... 806
Осенний Салон. III. Школа Клода Монэ и Гюстава Моро.
Группа «десяти». Слевинский .... 454... 807
Осенний Салон. IV. Tutti quanti. Скульптура .... 457... 810
Макбет зарезал сон! .... 465... 813
Jack London. The Call of the Wild .... 470... 815
Rémy de Gourmont. Promenades littéraires. Paris.
Mercure de France. 1904 .... 471... 816
Péladan. La dernière leçon de Léonard de Vinci à son
Académie de Milan. Paris. 1904 .... 475... 817
Письмо из Парижа. Осенний салон .... 477... 817
Camille Mauclair. L·Impressionisme. Paris, 1904 .... 480... 818
Творчество М. Якунчиковой .... 482... 818
Россо. Письмо из Парижа .... 490... 821
Кровавая неделя в Санкт-Петербурге. Рассказ очевидца ..... 494... 823
Серпантин Парижа. Théâtre Palaise-Royale. «Le Chopin».
Pièce en 3 actes .... 499... 825
Серпантин Парижа. Выставка интимистов .... 502... 827
Серпантин Парижа. Салон ориенталистов .... 505... 827
Серпантин Парижа. Избрание королевы Центрального
рынка .... 508... 828
Серпантин Парижа. Galerie Druet. Выставка Шарля
Герена .... 511... 829
Театр «L'œure» .... 513... 831
«La Massière». Comédie de Jules Lemaître .... 517... 832
Парижский карнавал .... 518... 833
Обозрения .... 521... 834
Смерть Жюля Верна .... 524... 834

Вернисаж Салона Независимых....................527...836
Салон Независимых. Ван-Гог....................530...837
Письмо из Парижа. Выставка у Жоржа Пти....................533...838
«Le Passé vivant». Новый роман Анри де Ренье....................540...840
Парижские театры. Théâtre des Variètès. «L'age d'or».
Pièce de Georges Feydeau....................543...841
Парижские театры. Théâtre du Gymnase. «Ces Messieurs».
Пьеса Жоржа Ансея....................547...842
Парижские театры. Théâtre de l·Athénée. «Cœur de Moineau».
Comédie de M. Louis Artus....................550...843
Парижские театры. Moulin Rouge: «La Mariska» – Ballet – Pantomime par Jean Lorrain. Théâtre Nouveautés:
«Dix minutes d'arrêt». Pièce de George Duval....................552...844
Парижские театры.Théâtre du Grand Guignol. «Nitchevo»,
tragédie russe en 2 actes de M. Jean Sartène....................555...846
Парижские театры. Théâtre Renaissance: «Les Hannetons», pièce du Jacque Brieux. «Au petit bonheur», pièce en
1 acte de Anatole France....................558...847
Весенние салоны 1905 года. Salon National des
Beaux-Arts....................561...848
Среди парижских художников. «Bal Callot» и «Bal des
4'z-Arts»....................569...851
Письмо из Парижа. Анни Безант и «Русская школа»....................578...854
Письмо из Парижа. Литературные банкеты «La Plume»....................581...854
На германской службе (Роман Мориса Баррэса)....................586...857
В Париже....................589...857
Первая выставка Интернационального общества
акварелистов....................592...858
Дневник Людовика XVI....................596...859
Весенние салоны 1906 года (Письмо из Парижа)....................600...859
Багатель....................604...861
Гильотина как филантропическое движение....................606...862
Дело Дрейфуса....................613...863
Революционный Париж....................615...864
Тайная доктрина средневекового искусства....................625...864
Письмо из Парижа. Национальный Салон 1906 г....................632...865
Гибель Робинзонова острова....................639...867
«Коринфское чудо»....................641...869

Комментарии....................644
Указатель имен....................873

В оформлении суперобложки
использована акварель
М. Волошина. 1926 г.

Волошин, Максимилиан Александрович

В68 **Собрание сочинений.** Т. 5. Лики творчества: кн. 2. Искусство и искус; кн. 3. Театр и сновидение; Проза. 1900–1906: очерки, статьи, рецензии / Максимилиан Волошин; сост., подготовка текста А.В. Лаврова; коммент. К.М. Азадовского, О.А. Бригадновой, Ю.М. Гальперина и др. – М.: Эллис Лак, 2007. – 928 с.

ISBN 978-5-90252-48-4 (т. 5)
ISBN 5-902152-05-4

Пятый том Собрания сочинений Максимилиана Волошина включает вторую и третью книги «Ликов творчества», не изданные при жизни автора. В настоящее издание также вошли очерки, статьи и рецензии (в хронологическом порядке), опубликованные в 1900–1906 гг. и в состав этих книг не вошедшие. Они печатаются по тексту первых публикаций с учетом той правки, которую в ряде случаев вносил Волошин в журнальные оттиски и газетные вырезки, сохранившиеся в его архиве.

ББК 84(2Рос=Рус)1
УДК 821.161.1-95

Максимилиан Александрович Волошин

Собрание сочинений
под общей редакцией
В.П. Купченко и А.В. Лаврова
при участии Р.П. Хрулевой

Том пятый

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА.
Книга вторая.
Книга третья.

ПРОЗА. 1900–1906

Редактор
Н.П. Ходюшина

Художественный редактор
В.Н. Сергутин

Корректор
Е.И. Коротаева

Верстка
А.Б. Метелкин

Подписано в печать 12.05. 2007
Формат 84×108 1/32. Бумага офсетная.
Печ. л. 29. Тираж 3000 экз.
Заказ № 2546

ЛР № 01716 от 05.05.2000

Издательство «Эллис Лак 2000»
123242, Москва, Красная Пресня, д. 6/2, к. 16
Тел. 254-74-72. Факс: 254-26-11.
E-mail: ellisluck@mail.ru
http://www.ellisluck.ru



ОАО «Московская типография №2»
129085, Москва, пр. Мира, 105, Тел.: 682-24-91